



REPUBLIK INDONESIA
KEMENTERIAN HUKUM DAN HAK ASASI MANUSIA

SURAT PENCATATAN CIPTAAN

Menteri Hukum dan Hak Asasi Manusia Republik Indonesia, berdasarkan Undang-Undang Nomor 28 Tahun 2014 tentang Hak Cipta yaitu Undang-Undang tentang perlindungan ciptaan di bidang ilmu pengetahuan, seni dan sastra (tidak melindungi hak kekayaan intelektual lainnya), dengan ini menerangkan bahwa hal-hal tersebut di bawah ini telah tercatat dalam Daftar Umum Ciptaan:

- I. Nomor dan tanggal permohonan : EC00201706908, 21 Desember 2017
- II. Pencipta
Nama : **Zulkarnain Mistortoify**
Alamat : Jl. Srikatan Utara No.5 Perumdos UNS IV Triyagan, RT 05/RW 08, Desa Triyagan, Kec. Mojolaban, Kab. Sukoharjo., Sukoharjo, Jawa Tengah, 57554
Kewarganegaraan : Indonesia
- III. Pemegang Hak Cipta
Nama : **Zulkarnain Mistortoify**
Alamat : Jl. Srikatan Utara No.5 Perumdos UNS IV Triyagan, RT 05/RW 08, Desa Triyagan, Kec. Mojolaban, Kab. Sukoharjo., Sukoharjo, Jawa Tengah, 57554
Kewarganegaraan : Indonesia
- IV. Jenis Ciptaan : Karya Tulis (Disertasi)
- V. Judul Ciptaan : **Ong-Klaongan Dan LÈ-KALÈLLÈANAN: Estetika KÈJHUNGAN Orang Madura Barat**
- VI. Tanggal dan tempat diumumkan untuk pertama kali di wilayah Indonesia atau di luar wilayah Indonesia : 12 Desember 2017, di Surakarta
- VII. Jangka waktu perlindungan : Berlaku selama hidup Pencipta dan terus berlangsung selama 70 (tujuh puluh) tahun setelah Pencipta meninggal dunia, terhitung mulai tanggal 1 Januari tahun berikutnya.
- VIII. Nomor pencatatan : 05952

Pencatatan Ciptaan atau produk Hak Terkait dalam Daftar Umum Ciptaan bukan merupakan pengesahan atas isi, arti, maksud, atau bentuk dari Ciptaan atau produk Hak Terkait yang dicatat. Menteri tidak bertanggung jawab atas isi, arti, maksud, atau bentuk dari Ciptaan atau produk Hak Terkait yang terdaftar. (Pasal 72 dan Penjelasan Pasal 72 Undang-undang Nomor 28 Tahun 2014 Tentang Hak Cipta)



a.n. MENTERI HUKUM DAN HAK ASASI MANUSIA
DIREKTUR HAKCIPTA DAN DESAIN INDUSTRI

Dr. Dra. Erni Widhyastari, Apt., M.Si.
NIP. 196003181991032001

[illegible]

ONG-KLAONGAN DAN LÈ-KALÈLLÈAN
ESTETIKA KÈJHUNGAN ORANG MADURA BARAT

Disertasi
untuk memenuhi sebagian persyaratan
mencapai derajat S-3
Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa



diajukan oleh:

Zulkarnain Mistortoify
NIM. 07/260662/SMU/353

kepada
Sekolah Pascasarjana
Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa
Universitas Gadjah Mada
Yogyakarta
2015


LEMBAR PENGESAHAN
DISERTASI

**ONG-KLAONGAN DAN LÈ-KALÈLLÈAN:
ESTETIKA KÈJHUNGAN ORANG MADURA BARAT**

disusun oleh:
Zulkarnain Mistortoify
NIM: 07/260662/SMU/353

telah dipertahankan di depan dewan penguji
pada tanggal 10 Desember 2014

Tim Promotor



Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc.
Promotor

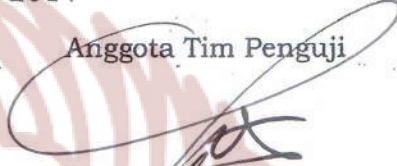


Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed.
Ko-Promotor 1



Dr. GR. Lono Lastoro Simatupang, MA.
Ko-Promotor 2

Anggota Tim Penguji



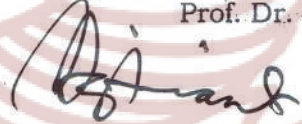
Prof. Dr. R.M. Soedarsono



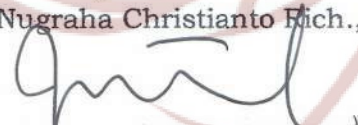
Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar.



Prof. Dr. Kodiran, MA.



Dr. Wisma Nugraha Christianto Rich., M.Hum.



Dr. Rr. Paramitha Dyah Fitriasari, M.Hum.

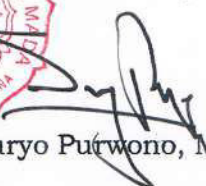
Disertasi ini diterima sebagai salah satu persyaratan
untuk memperoleh gelar Doktor
Tanggal 09 MAR 2015

Ketua Prodi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa



Dr. Lono Lastoro Simatupang, MA.

Mengetahui
a.n. Direktur Sekolah Pascasarjana
Wakil Direktur Bidang Akademik, Pengembangan, dan Kerjasama



Prof. Ir. Suryo Putwono, MA.Sc., Ph.D.

PERNYATAAN

Dengan ini saya menyatakan bahwa disertasi ini bukan merupakan karya yang pernah diajukan untuk memperoleh gelar kesarjanaan di suatu Perguruan Tinggi dan sepanjang pengetahuan saya juga tidak mengandung karya atau pendapat yang pernah ditulis atau diterbitkan oleh orang lain kecuali yang secara tertulis diacu dalam naskah ini dan disebutkan dalam daftar pustaka.

Yogyakarta, 1 Maret 2015



Zulkarnain Mistortoify

PRAKATA

Puji syukur ke hadirat Allah swt yang telah melimpahkan rahmat dan hidayah-Nya kepada penulis sehingga disertasi yang berjudul “*Ong-klaongan dan Lè-kalèllèan: Estetika Kèjhungan Orang Madura Barat*” ini dapat terselesaikan untuk memenuhi sebagian persyaratan mencapai derajat S-3 di Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.

Penulisan disertasi ini tidak akan terselesaikan tanpa adanya bantuan moril maupun materiil dari berbagai pihak baik institusi maupun pribadi. Penulis mengucapkan terima kasih kepada Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan yang telah mendanai pendidikan S -3 di Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, serta beberapa hibah yang berkaitan dengan rangkaian penelitian penulis.

Ucapan terima kasih yang tidak terhingga dan setulus-tulusnya penulis tujukan kepada Tim Promotor, yang terdiri dari: Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc., sebagai promotor, kepada Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai ko-promotor 1, serta kepada Dr. G.R. Lono Lastoro Simatupang, M.A., sebagai ko-promotor 2, yang telah meluangkan banyak waktu serta sangat sabar dan teliti dalam membimbing dan mengarahkan pemikiran penulis. Tanpa bimbingan mereka penulisan disertasi ini tidak dapat terselesaikan dengan baik.

Penulis juga mengucapkan terima kasih tidak terhingga kepada Tim Penilai Prof. Dr. RM. Soedarsono, Prof. Dr. Sri Hastanto, S.Kar., Dr. Wisma Nugraha Christianto Richardus, M.Hum., yang telah bersedia membaca dan menilai kelayakan disertasi ini. Demikian juga halnya kepada Ketua dan Tim Penguji: Prof. Dr. Suryo Purwono, MA.Sc.,Ph.D., Prof. Dr. Kodiran, MA dan Dr. Rr. Paramitha Dyah Fitriarsi, M.Hum., yang memberikan berbagai saran berharga untuk perbaikan.

Pada kesempatan ini, penulis ingin mengucapkan terima kasih kepada Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada beserta jajarannya yang telah beberapa kali memberi kesempatan dan kepercayaan pada penulis untuk menyelesaikan studi ini. Ucapan terima kasih juga penulis tujukan pada seluruh staff Pascasarjana Universitas Gadjah Mada yang telah banyak membantu penulis selama masa studi.

Terima kasih tak terhingga penulis tujukan kepada Ketua Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, Dr. G.R. Lono Lastoro Simatupang, M.A., dan mantan Ketua Program Studi ini pula, Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc., yang dengan sabar memberi informasi berharga dan tiada bosan memotivasi penulis di sepanjang masa studi ini.

Penulis ucapkan terima kasih kepada Rektor Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, Prof. Dr. Sri Rochana W. M.Hum., beserta jajarannya yang telah dengan bijaksana memberi kesempatan kepada penulis untuk menempuh studi S3 ini hingga selesai,

sekalipun proses studi ini dijalani dalam waktu yang relatif lama. Demikian pula, terima kasih diucapkan kepada Dekan Fakultas Seni Pertunjukan dan Ketua Jurusan Etnomusikologi ISI Surakarta.

Penulis mengucapkan terima kasih yang tidak terhingga kepada Dr. Wim Van Zanten yang telah bersedia menjadi konsultan ilmiah bagi penulis pada Program *Sandwich Dikti* pada *Department of Cultural and Social Studies, Faculty of Social and Behavioral Sciences, Leiden University*, di Belanda. Terima kasih disampaikan kepada Prof. Dr. Huub de Jonge (*Institute of Cultural and Social Anthropology, Radboud, University Nijmegen* di Belanda) yang telah menyediakan waktu berdiskusi dengan penulis di lingkungan perpustakaan KITLV Leiden.

Rasa terimakasih tak terhingga kepada bapak ibu Suhardi Djojoprasetyo dan Mr. Neils Wallen di Den Haag yang demikian memperjuangkan penulis untuk mendapatkan penginapan di Belanda. Dengan rasa hormat dan bangga, diucapkan terima kasih tak terhingga kepada Bapak Mintardjo dan ibu Liliana (alm) yang demikian hangat dan tulus menerima penulis di rumah mungilnya di jalan *Korenbloemlaan 59, 2343 VB Oegstgeest*. Sebuah kenangan manis yang tak terlupakan.

Terimakasih disampaikan pula kepada Merel Plantema Wardaniningrum di Utrecht, mahasiswi *University of Applied Sciences, Hogeschool van Amsterdam, Maatschappelijk Werk & Dienstverlening* (Jurusan Pekerjaan Sosial dan Layanan), yang dengan sabar membantu penulis dalam menerjemahkan beberapa bagian dari referensi-referensi berbahasa Belanda. Demikian pula,

terima kasih kepada mbak Nerfita Primadewi (Jeng Popi) di tengah-tengah kesibukannya menempuh S3 di UCLA California Amerika Serikat, masih bersedia membantu penulis menerjemahkan intisari (abstrak) ke dalam bahasa Inggris. Terima kasih kepada adik Achmad Faishal yang turut membantu penelitian penulis, khususnya saat membuka akses dengan para narasumber komunitas *blatèr* yang eksklusif itu.

Terima kasih kepada para sahabat di Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, khususnya kepada Susi Gustinah dan Agustinus Gaspersz yang selalu saling memberi semangat dan bantuannya di antara kita selama studi ini. Terima kasih kepada mas Guntur, mas Pamardi, mas Slamet, mas Bagus, serta beberapa teman lainnya senasib sepenanggungan yang saling memberi “bara” agar semangat menyelesaikan tidak menjadi padam.

Terima kasih kepada rekan-rekan sejawat di lingkungan Jurusan Etnomusikologi dan Kampus ISI Surakarta yang tiada bosan membakar semangat penulis dari berbagai sisi yang tidak lain tujuannya agar penulis harus sampai *finish*! Oleh karenanya rasa terimakasih secara khusus saya sampaikan kepada ketiga dimas tercinta: Joko Suranto Gombloh, Aton Rustandi Mulyana, dan Aris Setiawan. Tidak lupa pula penulis menyampaikan terima kasih sekaligus permohonan maaf kepada seluruh mahasiswa, teman, sahabat, serta keluarga besar penulis yang tak dapat disebut satu per satu, yang telah memberi dukungan moral kepada penulis.

Ucapan terima kasih tidak terhingga penulis tujukan kepada para informan, yaitu Bapak Dā'i, Bapak Matsiru, Bapak Mudrick (alm), mas Ramyadi, mas Sadun, mas Sugimin, Mas Oke (Marzuki), mas Adrian Pawitra, Bapak Hasan, Bapak Marsaid, mas Misdali, Bapak Sumarto, Bapak Turi (alm), Bapak Naro'i, Abah Ghā'ib, Mas Bambang SP, dan sebagainya atas pandangan dan informasinya yang penulis butuhkan untuk melengkapi data penelitian ini.

Terima kasih paling istimewa diucapkan kepada istri penulis (Naning Indri Hastuty) dan kedua anakku tercinta: Leica de Lovi Mistortoify dan Gardasvara Mistortoify. Mereka inilah yang menjaga penulis dalam balutan doa, menjaga kesehatan dan emosi penulis agar tidak kendor dalam bekerja menyelesaikan disertasi ini.

Terakhir, penulis mendedikasikan disertasi ini kepada *Ébó'* dan *Ramah* (Alm), yang telah mengasuh mendidik dan menjaga penulis dengan penuh kasih sayang, serta mendoakan penulis agar dapat menyelesaikan studi dengan baik. Tidak ada kata yang tepat untuk penulis ucapkan dan tidak ada perbuatan yang penulis lakukan untuk membalas jasa kedua orang tua, kecuali doa yang selalu penulis panjatkan agar segala amal dan ibadah *Ébó'* dan *Ramah* (Alm) mendapat balasan yang tidak terkira dari Allah Swt.

Akhir kata, penulis sadar bahwa disertasi ini tidak luput dari kekurangan. Namun, penulis tetap berharap agar disertasi ini dapat bermanfaat bagi khalayak.

Surakarta, 1 Maret 2015

Penulis

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
HALAMAN PENGESAHAN	ii
PERNYATAAN	iii
PRAKATA	iv
DAFTAR ISI	ix
DAFTAR GAMBAR	xiii
DAFTAR TABEL	xvii
DAFTAR FILE AUDIO, AUDIOVISUAL	xix
ORTOGRAFI	xxii
INTISARI	xxv
ABSTRACT	xxvi
 BAB I PENGANTAR	 1
A. Latar Belakang	1
B. Rumusan Masalah	9
C. Tujuan dan Manfaat Penelitian	10
D. Tinjauan Pustaka	12
1. Tinjauan Musikologis Gaya Nyanyian	13
2. Tinjauan atas Hubungan Musik, Pengalaman, dan Perilaku	23
3. Tinjauan Karakteristik Budaya Madura	26
E. Landasan Teori	33
F. Metode Penelitian	49
1. Sumber Data	53
2. Metode Pengumpulan Data	56
3. Metode Analisis	72
a. Metode Analisis Musikologis	72
b. Metode Analisis Etnografis	77
c. Metode Analisis Interpretatif	79
G. Sistematika Penulisan	84

BAB II Lingkungan Budaya dan Karakter Orang Madura	87
A. Karakter Umum Orang Madura	89
1. Pandangan tentang Orang Madura	90
2. Orang Madura dalam Melihat Dirinya Sendiri	101
3. Konsep Kekerasan bagi Orang Madura	112
B. Faktor-Faktor yang Memengaruhi Perwatakan Orang Madura	124
1. Faktor Tipologi Geografis	125
2. Faktor Ekologi Tegalán	129
3. Faktor Sejarah Politik dan Sosial	134
C. Performa Budaya <i>Blatèr</i>	143
1. Sosok <i>Blatèr</i> Madura	145
2. <i>Rèmo</i> : Arisan Tradisional Madura	149
3. Pertunjukan <i>Sandur</i> dalam Tradisi <i>Rèmo</i>	159
 BAB III Gambaran Umum <i>Kèjhungan</i> Madura	 180
A. Pengertian <i>Kèjhungan</i>	180
B. Taksonomi <i>Kèjhungan</i>	192
1. Domain Ragam <i>Kèjhungan</i> Madura Barat	196
2. Domain <i>Kèjhungan</i> Gending (Formal)	197
3. Domain <i>Kèjhungan</i> ' <i>Lè-kalèllèan</i> '	200
4. Domain <i>Kèjhungan</i> <i>Yang-Layang</i>	203
5. Domain inti Pola <i>Kellèghān</i>	206
6. Budaya Nyanyian Lain di Luar Domain <i>Kèjhungan Bārā'</i>	208
C. Pengertian <i>Ong-klaongan</i> dan <i>Lè-kalèllèan</i>	213
1. <i>Ong-klaongan</i>	215
2. <i>Lè-kalèllèan</i>	220
D. <i>Kèjhungan</i> dalam Struktur Gending	227
1. Hubungan Bentuk Gending <i>Yang-Layang</i> dan <i>Jula-Juli</i>	232
2. Hubungan Bentuk Nyanyian <i>Yang-Layang</i> dan <i>Jula-Juli</i>	238
E. Dinamika <i>Kèjhungan</i>	257
1. <i>Kèjhungan Bārā'</i> dan <i>Tèmor</i> : Ungkapan Batas Gaya Budaya Madura Barat dan Timur	259
2. <i>Kèjhungan</i> di Masa Lalu dan Masa Kini	273
3. Aplikasi <i>Kèjhungan</i> dalam Karya Musik Kontemporer Madura	294

BAB IV Aspek-Aspek Tekstual dan Praktik <i>Kèjhungan</i>	302
A. Unsur-Unsur Musikal <i>Kèjhungan</i>	310
1. Kedudukan Bentuk Gending dalam <i>Kèjhungan</i>	311
2. Kontur Melodi dalam Kalimat Lagu	322
3. Pola <i>Kellèghān</i> : Pusat Pengolahan <i>Kèjhungan</i> Terpenting	344
4. Ornamen <i>Kèjhungan</i> : Ruang Tafsir <i>Tokang Kèjhung</i>	357
5. Ketinggian Nada dalam Konteks Ambitus Suara dan Implikasinya	369
6. Jarak Nada-Nada <i>Kèjhungan</i>	379
7. Tipikal Suara	389
B. Lirik <i>Kèjhungan</i>	397
1. Struktur, Pola Rima, dan Interpretasi	397
2. <i>Isen-Isen</i> pada Lirik <i>Kèjhungan</i>	403
3. Peran Lirik dalam <i>Kèjhungan</i>	407
C. Teknik Vokal <i>Kèjhungan</i>	413
1. Teknik <i>Nyendhāl</i>	415
2. Teknik <i>Nyèrèt</i>	420
3. Teknik Pengaturan Rahang	422
4. Teknik <i>Ajjhen</i>	425
D. Praktik <i>Kèjhungan Lakè'</i> dan <i>Kèjhungan Binè'</i>	434
1. Wujud Karakterisasi Verbal	437
2. Wujud Karakterisasi Non Verbal	442
3. Gaya Individu <i>Tokang Kèjhung</i>	449
BAB V Estetika dan Makna <i>Kèjhungan</i>	455
A. Estetika <i>Kèjhungan</i>	458
1. <i>Ong-klaongan</i> dan <i>Lè-kalèllèan</i> sebagai Pengalaman Estetis Pendengar	459
2. <i>Ong-klaongan</i> dan <i>Lè-kalèllèan</i> dalam Pandangan Elite Artistik	470
3. Integrasi Musikal antara Bentuk, Teknik, dan Estetika <i>Ong-klaongan</i> dan <i>Lè-kalèllèan</i>	482
B. <i>Kèjhungan</i> sebagai Presentasi Nilai-Nilai Kemaduraan	498
1. Karakter <i>Kèjhungan</i> sebagai Karakter Orang Madura	499
a. Karakter <i>Gherrā</i> , <i>Ṭa'-karaṣa'an</i> , dan <i>Abhābbhā'</i>	500
b. Karakter <i>Èjhin</i> dan <i>Bāngalan</i>	507
2. <i>Kèjhungan</i> sebagai Refleksi Nyanyian Jiwa	512

C. <i>Kèjhungan</i> sebagai Selera dan Penguatan Komunitas <i>Blatèr</i>	526
1. Ranah Sosial Komunitas <i>Blatèr</i>	529
2. <i>Rèmo, Kèjhungan, Sandur</i> bagi Komunitas <i>Blatèr</i>	533
3. Fungsi <i>Kèjhungan</i> dalam Penguatan Posisi Sosial <i>Blatèr</i>	540
BAB VI KESIMPULAN	547
KEPUSTAKAAN	551
NARASUMBER	565
GLOSARIUM	569
LAMPIRAN :	
A. <i>Sendèlan</i> dalam <i>Kèjhungan</i>	585
B. Pedoman Wawancara	592



DAFTAR GAMBAR

Gambar	Keterangan	Halaman
Gambar 1	Pemikiran teoritik tentang eksistensi gaya musik	37
Gambar 2	Model analisis berpikir	45
Gambar 4	Peta Madura dalam wilayah administrasi Jawa Timur	62
Gambar 5	Model perekaman pertama bersama Marsait (kanan) salah satu <i>tokang kèjhung binè'</i> dan direkam langsung oleh peneliti (kiri)	66
Gambar 6	Model perekaman kedua merekam sepasang <i>tokang kèjhung</i> : Sadun (kiri) – <i>tokang kèjhung binè'</i> , dan Matsiru (kanan) <i>tokang kèjhung lakè'</i> , yang direkam dengan diiringi instrumen pemandu gamelan secara <i>live</i>	67
Gambar 7	Rombongan tamu <i>rèmo</i> duduk bergerombol dan rapi dalam membentuk shaf-shaf. Mereka duduk dengan tenang dan menjaga sikapnya masing-masing	155
Gambar 8	Momentum tarian bersama dalam <i>rèmo</i> antara peserta tamu dengan sepasang tandak pada sesi “panggilan” perhelatan <i>rèmo</i> di Surabaya	171
Gambar 9	Sikap seorang tamu ketika menyerahkan sejumlah uang arisan menjadi simbol dari sikap siaga seorang <i>blatèr</i>	173
Gambar 10	Diagram Taksonomi Sasaran Penelitian <i>Kèjhungan</i>	195
Gambar 11	Kerangka balungan gending <i>Jula-Juli</i> dan <i>Yang-Layang</i>	233
Gambar 12	Hubungan nada kempyung antara dua periode gong	237

Gambar	13	Hubungan siklis antar periode gong memiliki rasa gending yang sama	238
Gambar	14	Contoh frase/kalimat lagu <i>kèjhungan Yang-Layang</i>	243
Gambar	15	Contoh frase/kalimat lagu <i>gandangan Jula-Juli</i> dalam dua periode gong	244
Gambar	16	Contoh frase/kalimat lagu <i>kidungan Jula-Juli</i> (jenis <i>bacokan</i>)	246
Gambar	17	Raksamala Band merupakan kelompok musik pionir pada dekade awal 80-an memiliki perhatian terhadap musik <i>hybrid</i> yang menggabungkan idiom tradisional Madura dengan combo band	297
Gambar	18	Kerangka balungan gending <i>Yang-Layang</i>	311
Gambar	19	Perbedaan kerangka balungan pada setiap periode gong dibangun dari jarak nada <i>kempyung</i> yang simetris	313
Gambar	20	<i>Kèjhungan Yang-Layang</i> tokang <i>kèjhung</i> Matingwar	315
Gambar	21	Hubungan kerangka balungan, kalimat musikal, dan kalimat verbal	317
Gambar	22	Pola dasar kontur melodi <i>kèjhungan</i>	322
Gambar	23	Frase dan <i>seleh</i> dalam kerangka balungan gending <i>Yang-Layang</i>	326
Gambar	24	<i>Kèjhungan binè'</i> , frase a (<i>seleh</i> kenong nada 1) ...	327
Gambar	25	<i>Kèjhungan binè'</i> , frase b (<i>seleh</i> gong, kenong nada 6)	329
Gambar	26	<i>Kèjhungan binè'</i> , frase c (<i>seleh</i> kenong nada 3) ...	329
Gambar	27	<i>Kèjhungan binè'</i> , frase d (<i>seleh</i> gong, kenong nada 2)	330

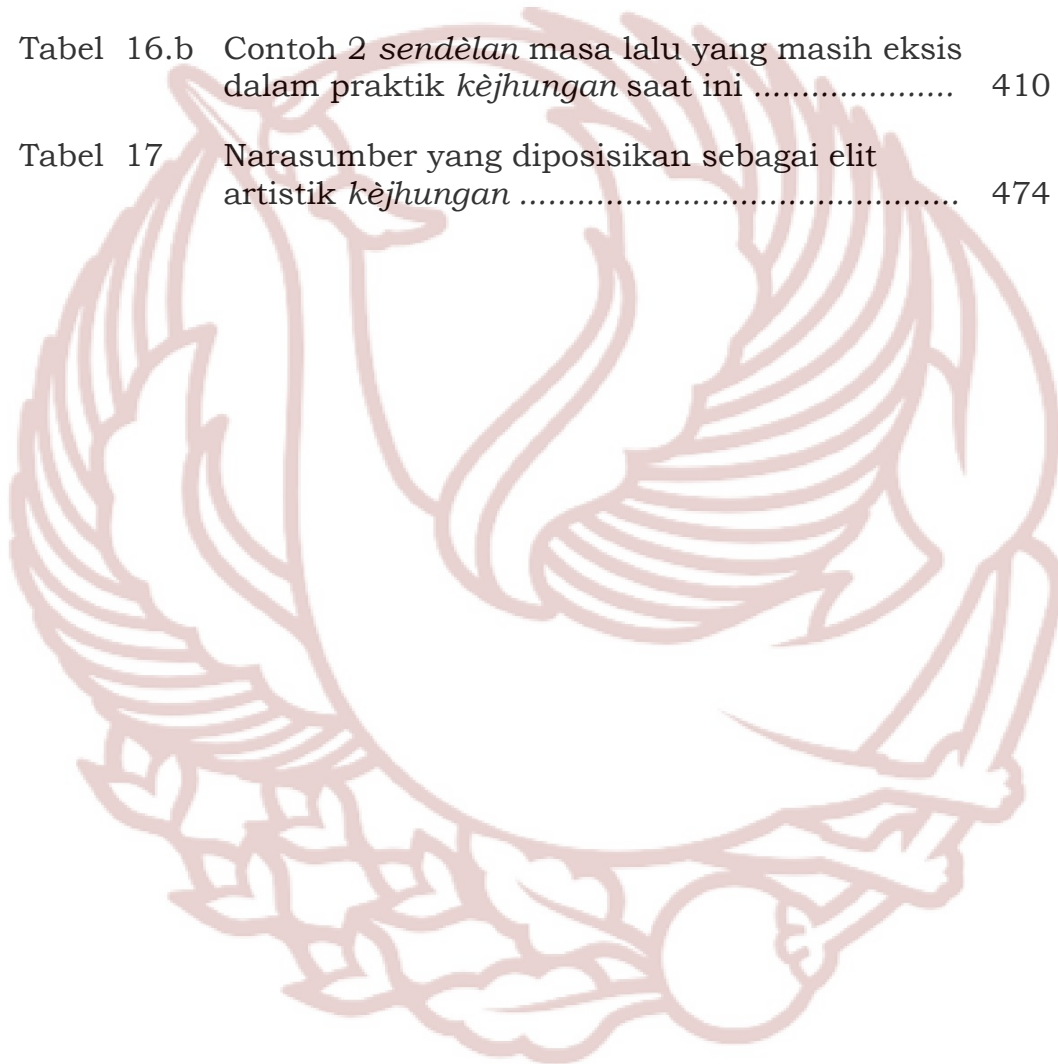
Gambar	28	<i>Kèjhungan lakè'</i> , frase a (<i>seleh</i> kenong nada 1) ...	331
Gambar	29	<i>Kèjhungan lakè'</i> , frase b (<i>seleh</i> gong, kenong nada 6)	331
Gambar	30	<i>Kèjhungan lakè'</i> , frase c (<i>seleh</i> kenong nada 1) ...	332
Gambar	31	<i>Kèjhungan lakè'</i> , frase d (<i>seleh</i> gong, kenong nada 6)	332
Gambar	32	Tiga area pokok dalam setiap frase/kalimat <i>kèjhungan</i>	336
Gambar	33	Sadun, frase-frase <i>kèjhungan</i> karakter <i>binè'</i>	347
Gambar	34	Matingwar, frase-frase <i>kèjhungan</i> karakter <i>binè'</i>	348
Gambar	35	'Bintang Remaja', frase-frase <i>kèjhungan</i> karakter <i>binè'</i>	349
Gambar	36	Matsiru, frase-frase <i>kèjhungan</i> karakter <i>lakè'</i>	350
Gambar	37	Tabi'i, frase-frase <i>kèjhungan</i> karakter <i>lakè'</i>	351
Gambar	38	Misdali, frase-frase <i>kèjhungan</i> karakter <i>lakè'</i>	352
Gambar	39	Identifikasi ornamen pada frase/kalimat <i>kèjhungan</i> (contoh kasus: Sadun dan Matsiru) ...	362
Gambar	40.a	Perbedaan interpretasi <i>tokang kèjhung</i> terhadap lirik lagu (contoh kasus: Sadun dan 'Bintang Remaja')	363
Gambar	40.b	Kalimat lagu selanjutnya (kalimat lagu ketiga) ...	364
Gambar	40.c	Kalimat lagu keempat	364
Gambar	41	Identifikasi ornamen <i>aombā'</i> pada <i>kèjhungan</i> Matsiru	366
Gambar	42	Klasifikasi wilayah vokal manusia	373
Gambar	43	Perbandingan Jarak Nada Laras Slendro (dalam satuan cent)	383

Gambar	44	Greget <i>nyendhāl</i> pada gaya individu Matingwar (<i>kèjhungan binè'</i>)	418
Gambar	45	Greget <i>nyendhāl</i> pada gaya individu Tabi'i (<i>kèjhungan lakè'</i>)	419
Gambar	46	Ekspresi <i>tokang kèjhung lakè'</i> saat mengerahkan kemampuannya <i>me-ngèjhung</i> , merupakan implikasi dari perpaduan penggunaan teknik, tuntutan kualitas ketegangan suara, dan keindahan <i>kellèghān</i>	426
Gambar	47	Ekspresi <i>tokang kèjhung binè'</i> (bernama Solihin) yang selalu menghalangi mulutnya dengan sehelai selendang saat menyenandungkan <i>kèjhungan</i>	446
Gambar	48	Bagan mengenai gambaran estetika <i>kèjhungan</i> yang dirumuskan berdasarkan pandangan masyarakat tneliti	476
Gambar	49	Momentum <i>kellèghān</i> merupakan gejala musikal paling potensial dalam mengundang rasa estetis (contoh kasus: <i>kellèghān</i> Matingwar)	490

DAFTAR TABEL

Tabel	Keterangan	Halaman
Tabel 1	Tempat narasumber diwawancarai dan tempat peliputan-pengamatan pertunjukan <i>sandur rëmo</i>	52
Tabel 2	Perbandingan ciri-ciri <i>kèjhungan Yang-Layang</i> , Gandangan, <i>kidungan Jula-Juli</i>	255-256
Tabel 3	Perbedaan Karakteristik <i>kèjhungan bârâ'</i> dan <i>tëmor</i>	265
Tabel 4	Jarak nada pada kontur melodi 'patahan' akhir <i>kellèghân</i>	339
Tabel 5	Pola-pola <i>kellèghân</i> yang dikembangkan Tabi'i	354
Tabel 6	Wilayah nada berdasarkan jenis suara manusia dewasa	372
Tabel 7	Hasil pengukuran nada terendah dan tertinggi para <i>tokang kèjhung</i> pada <i>kèjhungan Yang-Layang</i>	374
Tabel 8	Macam tipikal suara berdasarkan penilaian rata-rata dari para narasumber	393
Tabel 9.a	Contoh pola rima a-b-a-b	398
Tabel 9.b	Contoh pola rima a-b-a-b (hampir seperti rima a-a-a-a)	398
Tabel 10	Contoh pola rima a-a-b-b	399
Tabel 11	Contoh pola rima a-a-b-c	399
Tabel 12	Contoh kasus penggabungan 2 baris sampiran menjadi satu baris pada <i>tokang kèjhung</i> 'Bintang Remaja'	401
Tabel 13	Contoh kasus penggabungan 2 baris sampiran menjadi satu baris pada <i>tokang kèjhung</i> 'Misdali'	402

Tabel 14	Kategori kata <i>aserroh</i> dan penempatannya dalam frase <i>kèjhungan</i>	404
Tabel 15	Perbedaan interpretasi Sadun dan 'Bintang Remaja'	406
Tabel 16.a	Contoh 1 <i>sendèlan</i> masa lalu yang masih eksis dalam praktik <i>kèjhungan</i> saat ini	410
Tabel 16.b	Contoh 2 <i>sendèlan</i> masa lalu yang masih eksis dalam praktik <i>kèjhungan</i> saat ini	410
Tabel 17	Narasumber yang diposisikan sebagai elit artistik <i>kèjhungan</i>	474



DAFTAR FILE AUDIO-AUDIOVISUAL

File	Keterangan	Halaman
File 1.a	Contoh <i>Kèjhungan bārā'</i> gending <i>Yang-Layang</i> (Album: <i>Music of Madura</i> , 1977 & 1983)	264, 493
File 1.b	Contoh <i>kèjhungan tèmor</i> gending Angling Sapolo (Album: <i>Angling Sapolo</i> , 1990)	264
File 2.a	Gending Blandaran versi Madura (Album: "Naong Dājā", 2003)	285
File 2.b	Gending Blandaran versi <i>jawatimuran</i> (Album: "Klenengan Surabayan", 2003)	285
File 3	Lagu <i>èn-maènan</i> Ole-Olang dan Péng Pélo' dalam konteks garap gamelan (<i>sandur</i> Rukun Bersama, 2010)	286
File 4	Sanajjhān Apèsa, karya Adrian Pawitra, album <i>Madurese Love Songs</i> (lagu "pop daerah" Madura yang mencuplik pola <i>kèjhungan</i>)	299
File 5	Matingwar, <i>Yang-Layang</i> (Album: <i>Gending-Gending Kidungan Madura</i> , Sandur Madura "Rukun Bersama")	315
File 6	Sadun/ <i>kèjhungan binè'</i> / <i>Yang-Layang</i> / Frase a ...	327
File 7	Sadun/ <i>kèjhungan binè'</i> / <i>Yang-Layang</i> / Frase b ...	329
File 8	Sadun/ <i>kèjhungan binè'</i> / <i>Yang-Layang</i> / Frase c ...	329
File 9	Sadun/ <i>kèjhungan binè'</i> / <i>Yang-Layang</i> / Frase d ...	330
File 10	Matsiru/ <i>kèjhungan lakè'</i> / <i>Yang-Layang</i> / Frase a	331
File 11	Matsiru/ <i>kèjhungan lakè'</i> / <i>Yang-Layang</i> / Frase b	331
File 12	Matsiru/ <i>kèjhungan lakè'</i> / <i>Yang-Layang</i> / Frase c	332
File 13	Matsiru/ <i>kèjhungan lakè'</i> / <i>Yang-Layang</i> / Frase d	332

File 14	Sadun/ <i>kèjhungan binè'</i> / <i>Yang-Layang</i> / Frase a ...	336
File 15.a	Cuplikan Gending Blandaran 4 gong-an	340
File 15.b	Cuplikan Gending Oramba' 4 gong-an	340
File 15.c	Cuplikan Gending Potongan [Sabrang Wetan] 8 gong-an	340
File 16	Sadun (karakter <i>binè'</i> , <i>Yang-Layang</i>)	347
File 17	Matingwar (karakter <i>binè'</i> , <i>Yang-Layang</i>)	348
	Matingwar (<i>Greget-Nyendhāl</i>)	418
File 18	'Bintang Remaja' (karakter <i>binè'</i> , <i>Yang-Layang</i>)	349
File 19	Matsiru (karakter <i>lakè'</i> , <i>Yang-Layang</i>)	350
File 20	Tabi'i (karakter <i>lakè'</i> , <i>Yang-Layang</i>)	351
	Tabi'i (<i>Greget-Nyendhāl</i>)	419
File 21	Misdali (karakter <i>lakè'</i> , <i>Yang-Layang</i>)	352
File 22.a	Liggu' (Sadun, <i>Yang-Layang</i> , Frase b)	362
File 22.b	Liggu' (Matsiru, <i>Yang-Layang</i> , Frase b)	362
File 23	Ornamen Aombā' (Matsiru/ <i>Yang-Layang</i> / Frase a)	366
File 24.a	Ekspresi greget <i>kèjhungan lakè'</i> Jungcangcang, Pamekasan.....	367, 493
File 24.b	Ekspresi greget <i>kèjhungan lakè'</i> Tabi'i (Bangkalan)	367
File 25	Permainan “suara dalam” dan “suara luar” <i>kèjhungan</i> (kasus: <i>tokang kèjhung Marju</i>)	370, 430
File 26	Selisih nada gamelan dan <i>pengèjhung</i> (Tabi'i, <i>Gending-Gending Kidungan Madura, Sandur</i> <i>Madura "Rukun Bersama")</i>	381

File	27	Tipikal suara Sadun, <i>kèjhungan binè'</i> (Album: "Naong Dājā", 2003)	393
File	28	Tipikal suara Marsaid, <i>kèjhungan binè'</i>	393
File	29	Tipikal suara Sujā'i, <i>kèjhungan binè'</i> (pertunjukan <i>sandur-rèmo</i> di Desa Pangeranan, Bangkalan [AV])	393
File	30	Teknik Vokal <i>kèjhungan lakè'</i> : Misdali (saat pertunjukan <i>sandur-rèmo</i> siang di Kamal [AV]). Dok. Zulkarnain, 2010	423
File	31	Teknik Vokal <i>kèjhungan binè'</i> : Sadun (saat pertunjukan <i>sandur-rèmo</i> siang di Kamal [AV]). Dok. Zulkarnain, 2010	427
File	32	Praktik (olah vokal) <i>beluk</i> Banten di persawahan [AV- <i>youtube.com</i>]	427
File	33	Matingwar (<i>ong-klaongan, lè-kalèllèan, greget-ngaret</i>)	490
File	34	<i>Mbu'</i> [ibu] Lina dari Desa Pongkoran, Bangkalan [AV], Dok. Zulkarnain, 2010	430, 519

ORTOGRAFI EJAAN BAHASA MADURA

Bahasa Madura termasuk bahasa Melayu-Polynesia yang berada dalam kelompok yang lebih kecil, bergabung dengan bahasa-bahasa Jawa, Sunda, Bali, dan Melayu. Namun, menurut Salzner dalam bukunya *Aprachenatlas des Indopazifischen Raumes*, bahasa Madura sangat erat kaitannya dengan bahasa Jawa. Banyak dijumpai persamaan-persamaannya, seperti adanya praktik tingkatan bahasa: kasar/umum (*enjā'-iyā*), tengahan (*èngghi-enten*), halus/tinggi (*èngghi-bhunten/alos*). Meskipun arti kata atau bentuknya terkadang sama antara Jawa dan Madura, tetapi biasanya menjadi berbeda dalam pengucapannya.¹

Huruf vokal (huruf hidup) dalam bahasa Madura memiliki beberapa macam sesuai bunyi ucapannya. Berikut beberapa contoh simbol huruf dan ucapannya:

1. Simbol huruf **a** diucapkan seperti huruf a pada kata: **a**-kan
2. Simbol huruf **ã** diucapkan seperti huruf e pada kata: **se**-dang
3. Simbol huruf **i** diucapkan seperti huruf i pada kata: **i**-kan
4. Simbol huruf **u** diucapkan seperti huruf u pada kata: **u**-ta-ma
5. Simbol huruf **e** diucapkan seperti huruf e (pepet) pada kata: **men**-tah
6. Simbol huruf **è** diucapkan seperti huruf e pada kata: **e**-kor
7. Simbol huruf **é** diucapkan seperti huruf e pada kata: ja-**he**
8. Simbol huruf **o** diucapkan seperti huruf o pada kata: **o**-rang
9. Simbol huruf **ó** diucapkan seperti huruf antara u dan o pada kata: **o**-key, atau pi-a-**no**

¹ Adrian Pawitra, *Kamus Lengkap Bahasa Madura-Indonesia*. (Jakarta: Dian Rakyat Indonesia, 2009), ix-xiii.

Bahasa Madura juga mempunyai beberapa keunikan tertentu dibandingkan dengan bahasa daerah lainnya, salah satunya adalah penggunaan fonem-fonem konsonan yang beraspirat (*aspirate*) atau pengucapan yang disertai dengan tekanan yang dihembuskan, seperti: *bh*, *dh*, *d dh*, *gh*, dan *jh*, di samping fonem yang tanpa aspirat, seperti: *b*, *d*, *ḍ*, *g*, *j*, *ṭ* *t*. Fonem beraspirat (dihembuskan) tersebut bersifat fonemik, mengingat kemampuannya sebagai pembeda. Kata-kata yang susunan fonemnya hampir sama dapat memiliki cara pengucapan dan arti yang berbeda menunjukkan betapa huruf konsonan yang beraspirat memiliki fonemik yang penting dalam ejaan bahasa Madura.

Contohnya:

<i>Bājā</i>	(cucu atau waktu)	<i>Bāḍā</i>	(ada)
<i>Bhājā</i>	(buaya)	<i>Bāḍḍhā</i>	(wadah)
<i>Bajhā</i>	(logam baja),	<i>Bedḍhā'</i>	(bedak)
<i>Bhājhāk</i>	(bajak).	<i>Bhedḍhā</i>	(sobek)

Untuk huruf *d*, bahasa Madura memiliki empat macam warna bunyi, yaitu:

1. Simbol huruf *ḍ* diucapkan dengan ujung lidah ditekuk ke belakang gigi (contoh untuk pengucapan *ḍāḍā* atau dada).
2. Simbol huruf *dh* diucapkan seperti huruf *ḍ* tetapi dihembuskan. Contoh: *ḍhukka* (pola tabuhan), *ḍhā'ār* (makan) belum ditemukan pengucapan yang sepadan dalam Bahasa Indonesia ataupun bahasa daerah lainnya.
3. Simbol huruf *d* diucapkan dengan ujung lidah dijepit diantara gigi, atau diucapkan seperti 'the' dalam bahasa Inggris. Contoh: *dā'-odā'ān* (mabuk), *dumeng* (tolol), *du-mondu* (hampir keluar) *keddi'* (takut), *pendāl* (pendal), *gidār*, *dāno* (gila).

4. Simbol huruf **dh** diucapkan dengan ujung lidah dijepit, tetapi dihembuskan. Contoh: *dhāddhāli* (burung dadali), *èddhā'* (injak), *dhāging* (daging) mirip dengan pengucapan kata 'dh' pada *dhadhakan* [Jw] tetapi kurang beraspirat, sedangkan dalam pengucapan Bahasa Indonesia belum ada contohnya.

Catatan penting lainnya adalah penggunaan huruf hamzah (*glottal/laringal*) dengan simbol ['] *apostrophe*, seperti pada kata **ta'** (dibaca tak dalam Bahasa Indonesia). Sementara penggunaan huruf '**k**' pada akhir suatu kata Madura, akan terdengar seperti huruf konsonan '**g**'. Contohnya, bunyi huruf **k** pada kata *tellak* [Mdr] (bercerai), akan terdengar seperti bunyi **g**, bukan seperti bunyi hamzah dalam kata *tolak* dalam bahasa Indonesia.

Kerumitan pengucapan semacam itu hanya bisa diatasi dalam membedakannya yaitu apabila penulisannya sesuai dengan bunyi yang diucapkan (ejaan tepat ucap). Dengan demikian, penulisan yang berdasarkan fonetik sekaligus menjadi pembeda maknanya pula. Dalam disertasi ini pula akan mengacu pada Bahasa Madura dengan ejaan tepat ucap sebagaimana di atas.

Catatan tambahan bahwa istilah-istilah Madura dan istilah asing dari Bahasa Inggris, tidak diberi keterangan asal bahasanya, kecuali dalam situasi kalimat yang khusus, seperti: ada maksud penulis untuk membandingkan dengan istilah asing di luar bahasa Madura, atau menegaskan sebuah istilah Madura itu sendiri.

INTISARI

Penelitian yang berjudul ***Ong-Klaongan dan Lè-Kalèllèan: Estetika Kèjhungan Orang Madura Barat*** ini untuk memperoleh pemahaman tentang *kèjhungan* sebagai fenomena gaya nyanyian yang *genuine* dari cara bernyanyi orang Madura. Asosiasi makna (*common sense*) yang melekat pada praktik nyanyian Madura ini adalah seperti orang yang sedang 'berkeluh-kesah' atau 'mengomel' dari pada seperti layaknya orang menyanyi. *Kèjhungan* bukan sekadar logat cara menyanyi, melainkan juga sebagai gejala tindakan komunikasi spesifik berupa perilaku estetik yang mengantarkan pada karakteristik subjek pemilik gaya nyanyian itu sendiri. Gejala yang khas ini menjadi memotivasi penelitian ini. Mengapa gaya nyanyian orang Madura seperti itu?

Penelitian ini menggunakan paradigma etnomusikologi yang menekankan pada bekerjanya suatu 'sistem budaya musik' pada masyarakat tertentu. Analisis kajiannya bertujuan untuk: 1) memahami ciri-ciri bentuk-struktur dan cara-cara menyanyi *kèjhungan*, 2) mengetahui konsep estetik yang tertanam dalam pengalaman dan konstruk nilai estetik masyarakat, 3) mengetahui makna *kèjhungan* bagi masyarakatnya melalui fungsi-fungsi institusi sosialnya, serta 4) mengetahui keterhubungan antara karakter gaya nyanyian, perilaku estetik, konsep estetik dan maknanya dengan perwatakan dan perilaku manusianya.

Hasil temuan penelitian menunjukkan 1) pembentuk karakter *kèjhungan* bertumpu pada pola dasar *kellèghān* sebagai basis pengolahan permainan nada-nada tinggi hingga mencapai ambitus *contratenor altus* dan dibawakan secara melismatik. Teknik vokal yang spesifik diperlukan untuk meraih target *kellèghān* yang optimal. 2) 'Ratapan' (*lè-kalèllèan*) dan 'teriakan' (*ong-klaongan*) adalah prinsip dasar dari estetika *kèjhungan* yang memiliki atmosfer makna yang berbeda, yaitu sedih dan marah, yang kemudian dinyanyikan dalam suasana kesedihan yang meronta (menghentak). 3) *Kèjhungan* menjadi bagian dari pilihan selera estetik dan selera konsumtif bagi sekelompok masyarakat yang membanggakan nilai-nilai tradisional Madura, bahkan dijadikan sebagai simbol atau citra legitimasi atas eksistensi komunitas elit sosial di dalam masyarakat Madura. 4) *Kèjhungan* menerangkan pengalaman terdalam manusianya, menghantarkan imajinasi dan asosiasi makna ke arah pengalaman sejarahnya. Makna dan konsep estetiknya menjadi penghubung terhadap relasi sifat-sifat gaya nyanyian ini dengan sifat konservatif perwatakan manusia Madura. *Kèjhungan* mampu menghadirkan nilai-nilai tentang kemaduraan, yaitu lantang dan menggebu.

Kata kunci: *kèjhungan*, *kellèghān*, konsep estetik, kemaduraan

ABSTRACT

The aim of this research entitled ***Ong-Klaongan dan Lè-Kalèllèan: Kèjhungan Aesthetic of West Maduranese*** have been attaining an understanding of *kèjhungan* as a genuine phenomenon singing style of Maduranese. This singing practice is closely associated to being 'moan' or 'grunt' rather than befits of people sing. *Kèjhungan* is not just a "singing dialect", but more likely a very specific form of communication in a form of aesthetic behavior that reflected the characteristic of its practitioners. This specific mode of singing was the trigger to do this research; why Maduranese has this type of singing style?

This study uses ethnomusicological paradigm that emphasizes on how a 'systems of musical culture' works in certain communities. Analysis research aims to: 1) understand the characteristics of the form, structure and ways of singing *kèjhungan*, 2) recognize the concept of aesthetic experience and constructs embedded in the aesthetic community, 3) to determine the meaning of this particular singing styles in its community through its functions in social institutional, and 4) comprehend the connection between a specific characters of a singing style to the character and behavior of Maduranese.

The research findings indicate 1) *kèjhungan* character is formed by *kellèghān* basic patterns as a base treatment for *melismatic* high pitch tones to achieve *ambitus contratenor altus*. Specific vocal techniques required to achieve optimal target of *kellèghān*. 2) Lamentations (*le-kalèllèan*) and shout (*ong-klaongan*) is a fundamental principle of the *kèjhungan*'s aesthetics concept that have different meanings which is sad and angry, this meanings then sung in a restrained grief (stomping). 3) *Kèjhungan* became a part of the aesthetic and consumptive selection for a group of people who are proud of Madura's traditional values, even further, became a symbol or legitimacy image of the community social elite in Madura. 4) *Kèjhungan* explains the deepest human experience, imagination and association toward the meaning of their historical experience. The aesthetical meaning and concept become the connection between singing style with the conservative personality of Maduranese. *Kèjhungan* is able to bring the values of being a Madura-ness, which are loud and fiesty.

Keywords: *kèjhungan*, *kellèghān*, aesthetic concepts, Madura-ness

BAB I

PENGANTAR

A. Latar Belakang

Gaya nyanyian Madura yang dikenal dengan sebutan *kèjhungan* adalah salah satu kekhasan hasil budaya Madura. Aspek unikum yang terkandung dalam *kèjhungan* menandakan sebuah pencerminan karakteristik atas *local genius*. Aktivitas musik (termasuk nyanyian) umumnya dipandang sebagai sesuatu yang berkaitan dengan diri manusia dan kebudayaannya. Di balik fenomena perilaku bermusik, ada sejumlah alasan mengapa manusia bermusik dan apa maknanya bagi mereka?

Kèjhungan Madura dikenal memiliki cara pengekspresian yang kuat, terkesan spontan, dan menyukai tataran permainan nada-nada tinggi. Karakteristik *kèjhungan* yang relatif berbeda dengan kultur nyanyian di sekitarnya memicu penilaian tersendiri bagi masyarakat yang berada di luar kultur nyanyian tersebut, tidak terkecuali bagi orang Madura sendiri yang kurang begitu mengenal dengan baik tentang *kèjhungan*. Karakteristik *kèjhungan* Madura seringkali dianalogikan sebagai sebuah bentuk ekspresi keluh-kesah semata.

Kelantangan suara digunakan untuk membawakan nyanyian dengan nada-nada tinggi, hingga dikesankan seperti orang yang sedang berteriak, membentak, bernuansa marah. Di sisi lain, *kèjhungan* itu dianggap seperti orang yang sedang meratap dan mengeluh. Atmosfir kesedihan (hadirnya rasa *mellas* [Mdr]; *melas* [Jw]) nampak menonjol ketika nyanyian itu dengan cara-cara yang khas hingga terkesan seperti meratap atau mengeluh. Kesan semacam inilah yang kemudian membawa pada gambaran umum (sekaligus pertanyaan mendasar) bahwa *kèjhungan* Madura itu bukan gejala nyanyian biasa, dan mengintimidasi kenyamanan pendengaran normal. Semua kesan di atas setidaknya merupakan gambaran awal tentang ekspresi menyanyi orang Madura.¹

Asosiasi atau kesan umum yang beredar di masyarakat menjadi sketsa sumber keganjilan sejak dulu ketika hal ini dilihat dari sudut pandang sebuah nyanyian. Asosiasi pendengar itu pada dasarnya bertolak dari fakta-fakta gaya nyanyian yang diserapnya, hingga masyarakat setempat memberikan apresiasi terhadap *kèjhungan* dalam dua dimensi pokok, yaitu sesuatu yang berkaitan dengan ketegangan

¹ Di Banten dan Sunda ditemukan juga gaya nyanyian yang memiliki tipikal hampir sama tingkat ketegangan suaranya dengan *kèjhungan*, yaitu nyanyian *beluk*. Beluk selalu dibawakan oleh pria dewasa dengan tataran nada yang sangat tinggi, meliuk-liuk, serta menggunakan teknik penyuaran *head voice* yang khas. Namun belum diketahui apakah bangunan asosiasi makna yang tumbuh di masyarakat Sunda juga memiliki kesamaan dengan asosiasi makna orang Madura terhadap *kèjhungan* (*bārā*).

suara dan dinamika ratapan. Orang Madura Barat menyebutnya dengan *ong-klaongan* (teriakan) dan *lè-kalèllèan* (ratapan musikal).

Istilah *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* ini kerap dilontarkan sebagai bentuk penilaian apresian secara spontan ketika menghayati keindahan sebuah *kèjhungan*. Namun implikasi *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* itu tidak hanya berhenti pada ranah hayatan estetis semata, sebab rupanya kedua istilah tersebut justru memberi petunjuk untuk digali dan dirunut lebih lanjut tentang hubungan bentuk nyanyiannya dengan konsep yang mendasari estetika *kèjhungan*. Melalui sejumlah penilaian pendengar yang apresiatif inilah kemudian sangat memungkinkan untuk digali pengalaman estetik dan cara pandangnya tentang gambaran kualitas *kèjhungan*. Dalam dunia etnomusikologi, implikasi estetika lokal yang berada di balik fenomena *kèjhungan* tersebut menjadi sebuah objek yang menarik. Bahkan, *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* dalam ranah hayatan estetis dapat diukur dengan melacak atau mengidentifikasi dari unsur-unsur musikal pembentuk *kèjhungan* itu sendiri. Oleh karenanya, penelitian ini pada dasarnya bertujuan mengidentifikasi lebih lanjut elemen-elemen estetik yang melekat dalam *kèjhungan*.

Hal yang menarik untuk dikaji lebih lanjut dari munculnya kedua istilah spesifik tersebut adalah latar belakang gaya nyanyian dan pendalaman interpretasi terhadap karakter *kèjhungan* sebagai nyanyian

jiwa (*the soul song*). Apalagi di masa lalu *kèjhungan* merupakan fenomena nyanyian yang dibangun dari kebiasaan orang Madura dalam menghibur diri (*jhung-kèjhungan*). *Kèjhungan* menjadi wahana ungkapan batin yang paling ekspresif, abstrak (metafor bunyi), sekaligus penyampaiannya efektif. Aspek ekspresi kemudian menjadi hal yang penting sebagai representasi curahan batin pelakunya. Kebiasaan *jhung-kèjhungan* inilah yang kemudian mapan secara bentuk menjadi sebuah pola gaya nyanyian orang Madura. Fenomena nyanyian yang berakar dari suasana batin, maka spirit *kèjhungan* tampil lebih menonjol, mempengaruhi bentuk dan gaya nyanyiannya itu sendiri.

Pendalaman interpretasi lebih ditekankan pada sudut pandang penikmat *kèjhungan*. Istilah-istilah khas yang berkaitan dengan aktivitas hayatan estetis dan berbagai imajinasi tentang alam dan budayanya menjadi petunjuk penting untuk sampai pada sesuatu yang harus digali dari *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*.

Diasumsikan bahwa latar belakang lingkungan alam Madura yang tidak subur, pengalaman sejarah politik dan sosial yang membuat rakyat Madura sengsara berkepanjangan, secara langsung atau tidak langsung turut memberi kontribusi bagi dunia ide, pengalaman batin yang terefleksikan dalam spirit *kèjhungan* secara komprehensif. Seperti diyakini banyak orang bahwa karakteristik budaya lokal mendasari terhadap kehadiran ekspresi seninya, terutama pada ekspresi seni

tradisionalnya. *Kèjhungan* sendiri merupakan sebuah bentuk ekspresi atau cara mengungkapkan perasaan melalui perilaku estetik.

Morris menandakan bahwa setiap budaya manusia dinyatakan dengan jelas secara estetik dalam berbagai cara (dan asosiatif sifatnya). Sebab, kebutuhan untuk mengalami rasa indah merupakan kebutuhan yang penting. Tidak ada sesuatu yang absolut dan tidak ada keindahan yang dianggap sama bagi semua orang di berbagai tempat. Objek keindahan yang dipuja oleh sementara orang, dapat dianggap jelek oleh orang atau kelompok lain. Demikian pula, tidak ada teori estetik yang dianggap paling penting, bahkan banyak pula teori etstetik yang sulit diterima oleh orang yang berkebudayaan lain.²

Menurut Blacking, musik tidak akan dapat berkembang jika tanpa memiliki asosiasi makna di antara masyarakatnya. Oleh karenanya, musik memiliki hubungan yang mendalam dengan perasaan dan pengalaman masyarakatnya. Tidak mengherankan jika kemudian Blacking menempatkan suara atau musik sebagai subjek atau entitas yang dapat menjelaskan suatu kebudayaan masyarakat tertentu.³ Oleh karenanya, penelitian ini terdorong untuk mencari dan mendapatkan

² Desmond Morris, *Manwatching, a Field Guide to Human Behaviour* (New York: Harry N. Abrams, Inc, 1997), 278.

³ John Blacking, *How Musical is Man?* (Seattle and London: University of Washington Press, 1974), 5.

pemahaman yang mendasar melalui penelusuran fakta empiris nyanyian dan perilakunya, serta gagasan estetis tentang *kèjhungan* Madura.

Kèjhungan sebagai hasil budaya nyanyian Madura menjelaskan banyak hal yang menyangkut karakteristik nyanyiannya sendiri, perwatakan, spirit, dan pengalaman manusianya, serta karakter alamnya. Ekspresi-ekspresi estetik yang hidup dan berkembang, terutama pada ekspresi kolektifnya, pun tidak bisa lepas dari kontribusi karakter budaya yang melingkupi secara umum. Pembacaan terhadap *kèjhungan* seturut pula dengan pembacaan tentang karakteristik manusianya. Blacking menyatakan dengan tegas bahwa musik itu mewakili keberadaan manusianya.⁴

Posisi *kèjhungan* dengan segala uniknya menjadi representatif untuk dibaca keterhubungannya antara karakteristik musikal dan aspek budaya pendukungnya. Keterhubungan ini diharapkan dapat mengungkap sejumlah pengetahuan musikal, cara-cara pengekspresian yang khas, serta orientasi konsep dan ide-ide kultural yang mengendalikannya. Bentuk-bentuk hubungan tersebut senantiasa diwariskan hingga sekarang melalui praktik-praktik pertunjukan di dalam konteksnya yang beragam, ataupun praktik-praktik auditif *kèjhungan* dalam berbagai kesempatan yang dilakukan oleh para apresiasinya. Pewarisan yang terus-menerus ini kemudian disebut

⁴ John Blacking, 1974, 5.

tradisi, dalam arti, bahwa ada pola pengulangan yang kualitasnya dapat bermakna statis atau pun dinamis.

Ekspresi seni yang eksis, terutama seni tradisi, dalam pandangan Bruner dan Turner, sesungguhnya merupakan pencerminan atas pengulangan dari suatu pengalaman, baik dengan cara pengulangan seperti *re-live*, *re-create*, *re-tell* [diperbincangkan], *re-construct*, *re-fashion* [dimodifikasi] terhadap kebudayaannya.⁵

Bentuk-bentuk pengulangan penyajian *kèjhungan* sesungguhnya dapat dilihat dari aktivitas nyanyian pribadi hingga pada pertunjukan. Keberadaan *kèjhungan* yang dinilai paling mapan hingga saat ini adalah keterkaitan penggunaannya dalam pertunjukan teater rakyat Madura yang disebut *sandur*. Seperti halnya peran *kidungan* pada pertunjukan *ludruk* (teater rakyat *jawatimuran*), *kèjhungan* telah menjadi sarana komunikasi musikal bagi para tandak (*panjhāk lako*) *sandur* dalam memainkan perannya. Keberadaan *kèjhungan* dan *sandur* itu pada akhirnya menjadi seni pertunjukan rakyat Madura yang mapan seiring dengan perkembangan sosial budaya masyarakatnya yang semakin mempunyai ruang untuk memperoleh dan menggunakan kesenian sebagai bagian dari identitas kehidupan sosial mereka. Bahkan,

⁵ Edward M. Bruner dan Victor Turner, ed., *The Anthropology of Experience* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986), 11.

kèjhungan dan *sandur* hampir tidak tergantikan pada kegiatan-kegiatan tradisi arisan orang Madura yang dikenal dengan istilah *rèmo*⁶.

Rèmo sangat digandrungi oleh sebuah komunitas yang disebut *blatèr*⁷. Tradisi *rèmo*, *sandur*, dan *kèjhungan* menjadi ajang aktualisasi dari komunitas *blatèr* yang dikenal konservatif dalam mempertahankan tradisi dan keyakinannya. Hubungan di antara ketiganya menjadi tidak terpisahkan dan tampak terbaca manakala orang mulai menandainya sebagai sebuah hubungan kausalitas yang saling menandai (indeksal). Jika terdengar senandung *kèjhungan* beserta tabuhan gamelannya di lingkungan tertentu, hal itu menjadi tanda bahwa di sana sedang ada kegiatan *rèmo*. Demikian juga sebaliknya, jika ada *rèmo*, pasti di sana ada pertunjukan *sandur* dan *kèjhungan*. Pada konteks inilah, *kèjhungan* memiliki kesempatan untuk digali sisi maknanya melalui para apresian yang mencintai dan mendalaminya.

Fokus penelitian yang mengarah pada estetika *kèjhungan bārā'* (gaya nyanyian orang Madura Barat) merupakan langkah yang strategis untuk menggali dan menemukan nilai-nilai filosofis di baliknya. Dahulu, wujud *kèjhungan* banyak dinilai orang sebagai nyanyian yang

⁶ *Rèmo* dalam pengertian umum adalah kegiatan hajat. Dalam pengertian yang khusus, *rèmo* merupakan arisan ala Madura yang berbasis pada kegiatan sosial-ekonomi yang diselenggarakan secara bergiliran. Institusi yang berbasis *rèmo* tersebut dikenal memiliki jaringan yang rapi, kuat, dan berpengaruh di masyarakat Madura.

⁷ Orang-orang pemberani (kumpulan para jagoan/jawara) dari kalangan urban desa yang disegani secara sosial dan sukses secara ekonomi di kota.

aneh, mengganggu kenyamanan pendengaran, dan bahkan oleh sarjana di masa lalu dikatakan sebagai nyanyian yang tidak beradab.⁸ Persoalannya adalah seperti apa hubungan yang dapat dijelaskan dari ranah bentuk (materi dan tampilan *kèjhungan*), estetikanya, dan makna *kèjhungan* bagi masyarakat pemiliknya.

B. Rumusan Masalah

Ada tiga asumsi penting yang perlu dilihat dalam penelitian ini, yaitu 1) jika *kèjhungan* dinilai sebagai gaya nyanyian yang khas Madura, maka bentuk dan cara pengekspresianannya sangat berkaitan dengan estetika dan budaya lokalnya; 2) suatu gaya nyanyian yang terpola dan dipertahankan eksistensinya merupakan pertanda bahwa nilai-nilainya mapan secara konseptual maupun pragmatik; 3) praktik-praktik nyanyian yang dikembangkan dalam budaya setempat biasanya dimaknai dan diapresiasi sebagai sesuatu yang penting bagi entitas budaya itu sendiri.

Asumsi dasar tersebut menjadi titik tolak atas batasan masalah penelitian ini dalam tiga pokok pertanyaan penelitian sebagai berikut.

⁸ Huub de Jonge dalam bukunya *Garam, Kekerasan, dan Aduan Sapi: Esai-Esai tentang Orang Madura dan Kebudayaan Madura*, terj. Arief B. Prasetyo (Yogyakarta: LKiS, 2012) banyak memberi kutipan-kutipan informasi dari para penulis sejaman pada masa sebelum perang dunia pertama yang memberi sejumlah pernyataan negatif terhadap nyanyian dan cara menyanyi orang Madura.

1. Mengapa estetika *ong-klaongan* dan *lè-kalellèan* melandasi terbangunnya karakter *kèjhungan* (*bārā'*)?
2. Bagaimana bentuk *kèjhungan* secara musikologis?
3. Apa makna *kèjhungan* bagi orang Madura Barat?

Ketiga rumusan pertanyaan penelitian di atas selanjutnya mengantarkan pada penggunaan beberapa metode penelitian yang dianggap cocok.

C. Tujuan dan Manfaat Penelitian

Seni tradisional yang masih hidup memiliki signifikansi dalam menjelaskan akar tradisinya, sekaligus dijadikan sebagai media dalam membangun spirit dan karakteristik budaya masyarakat Madura. Harapannya bahwa penelitian dengan objek material *kèjhungan* sebagai produk ekspresi seni budaya lokal dapat menyumbangkan informasi penting bagi keberlanjutan nilai tradisi kebudayaan Madura.

Penelitian ini pada dasarnya ingin menggali aspek-aspek humanistik mengenai gaya nyanyian Madura Barat yang memiliki hubungan dengan karakteristik manusia dan dunia pengalamannya. Motivasi penelitian semakin kuat ketika diketahui bahwa sejauh ini belum ada tulisan atau hasil riset tentang *kèjhungan* yang dilakukan secara khusus dan mendalam. Beberapa penulis sebelumnya memang

telah menyinggung tentang *kèjhungan*, tetapi tentu saja informasi yang dipaparkan sebatas pemetaan, identifikasi, ataupun memberi gambaran umum tentang ciri-cirinya. Dengan kata lain, *kèjhungan* umumnya dilihat hanya berhenti pada aspek bentuk dan fungsi pragmatisnya saja.

Sebaliknya, kajian ataupun pernyataan-pernyataan akademik tentang fungsi seni sering kali tidak dikaitkan dengan “bentuk” atau materi seninya itu sendiri. Pembahasannya seakan terpisah, berdiri sendiri. Padahal, perumusan mengenai fungsi, makna seni, atau konsep estetikanya seharusnya dapat dirunut dari bentuknya.

Bertolak dari berbagai persoalan di atas, maka kajian disertasi ini memiliki tujuan penelitian sebagai berikut.

1. Mengisi kekosongan atas kesenjangan informasi mengenai budaya *kèjhungan* yang selama ini sebatas dilihat pada aspek bentuk dan tampilannya semata, sehingga kajian ini sesungguhnya penting artinya dalam membuka 'kulitnya' dan mengetahui 'isinya', yaitu tentang estetika musikal orang Madura (Barat) dalam memandang gaya nyanyiannya.
2. Merumuskan hal-hal yang dinilai paling penting bagi orang Madura Barat dalam menemukan ciri-ciri musikologis, teknik vokalisasi *kèjhungan* dalam rangka mencapai karakteristik yang diinginkan, serta makna-makna yang mengarahkannya pada bangunan estetika *kèjhungan*.

3. Mengungkap keterhubungan antara bentuk, proses musikal, fungsi dan makna *kèjhungan* dengan ranah objektifnya, yaitu karakteristik masyarakat pemiliknya.

Hasil-hasil temuan dari kajian ini dapat memberi kontribusi terhadap pemantapan konstelasi jatidiri seni budaya Madura; menegaskan kembali tentang pentingnya perspektif etnoestetika dalam memahami karakter budaya lokal melalui kajian bidang etnomusikologi; serta memberi penguatan dan pengayaan terhadap upaya penggalian khasanah budaya musik vokal nusantara di tengah minimnya hasil-hasil penelitian yang mendalam tentang seni-budaya nusantara.

D. Tinjauan Pustaka

Riset dan tulisan dengan objek material '*kèjhungan* Madura' secara khusus memang belum ditemukan. Sejauh ini, objek *kèjhungan* hanya terdapat dalam bahasan-bahasan kecil dari tema bahasan lain yang lebih besar, dan beberapa tulisan saja yang menyinggungnya. Namun, penelitian sejenis yang mengangkat objek formal tentang 'gaya nyanyian' relatif tersedia, apalagi ketika objek formal gaya nyanyian itu dikaji lebih spesifik dalam beragam pendekatan tertentu. Mengingat topik *kèjhungan* memiliki implikasi yang relatif kompleks, maka ranah kepustakaan yang ditinjau pun perlu dibagi dalam tiga ranah, yaitu tentang 1) tinjauan musikologis yang mengarah pada sasaran gaya nyanyian, 2) musik

(nyanyian) sebagai bagian dari dunia pengalaman musikal pemiliknya, serta 3) ranah karakteristik budaya tempatan yang banyak dikaitkan dengan dimensi geo-budaya, sejarah sosial, tipikal perilaku masyarakat, dan sebagainya.

1. Tinjauan Musikologis Gaya Nyanyian

Referensi yang berkaitan langsung dengan objek material *kèjhungan*, barangkali hanya satu-satunya merujuk pada tulisan J.S Brandts Buys & A. Van Zijp, “De Toonkunst bij De Madoereezen” dalam majalah *Djawa* 8 (Weltevreden: 1928). Referensi yang berujud majalah ini posisinya menjadi penting, meskipun informasinya sangat minim mengenai *kèjhungan*. Bagaimana pun tulisan dari pasangan suami-istri ini dipandang sebagai penyelamat informasi musik Madura masa lalu satu-satunya yang cakupannya menyeluruh. Namun seperti halnya tulisan hasil riset sejamannya, Buys dan Van Zijp cenderung merangkum dan memetakan seluruh kebudayaan musik Madura dengan nuansa perspektif kolonial yang cenderung membandingkan dengan kebudayaan lainnya, budaya Jawa dan budaya Barat. Selain itu, keterlibatannya sebagai peneliti begitu berjarak dengan objek yang diteliti, bahkan teknik pengumpulan datanya masih menggunakan ‘tangan’ orang lain (pribumi), seperti administratur setempat yang

kemungkinan besar kala itu kurang memadai jika diposisikan sebagai ‘peneliti pembantu’.

Layaknya sebuah tulisan yang komprehensif, sepasang suami-istri ini juga tidak banyak menginformasikan hal-hal yang detail, termasuk ketika ia membahas *kèjhungan* juga terbatas pada mengenali ragam jenis orang Madura menyanyi (*ngèjhung*) ataupun berkomunikasi dengan mulutnya, seperti: berbicara, bergumam, berteriak. Pada sisi dunia nyanyian Madura, mereka lebih tertarik untuk mencatat ragam lagu atau gending yang berkembang di seluruh Madura saat itu. Hal itu pun yang dipaparkan sebatas nama-nama gending, pokok melodi lagu, pola dasar ritme tabuhan, ataupun lirik lagu. Mereka pun tidak mencatat dalam bentuk notasi *kèjhungan* pada saat itu,⁹ sehingga tidak diketahui pula mengenai gambaran wujud nyanyian ketika dinyanyikan, apalagi soal cara-cara orang Madura menyanyikan tembang gending.

Buys dan Van Zijp juga tidak pernah menghubungkan terminologi *kèjhungan* dengan keberadaan gegendingan yang berkembang saat itu di Bangkalan atau Madura Barat, apalagi jika dihubungkan dengan budaya karawitan (Mdr: *klèngangan*, Jw: *klenèngan*) yang dipelihara kraton atau kalangan bangsawan. Barangkali *kèjhungan* dahulu memang tidak memiliki hubungan dengan dunia gending,

⁹ J.S. Brandts Buys dan A. Van Zijp, 1928, 226-227.

Tulisan mereka berdua merupakan 'karya ilmiah' pertama kali yang pernah ada tentang musik Madura, dan tetap menjadi bagian penting bagi penelitian-penelitian selanjutnya. Setidaknya, informasi peristilahan, penamaan, serta konteks penggunaan istilah yang ditemukan menjadi petunjuk penting bagi penelitian ini dalam mengamati keterhubungan makna pada masa sekarang. Melalui tulisannya itu pula, kemudian dapat diketahui tentang adanya keterputusan-keterkaitan suatu pengertian masa lalu dengan apa yang dipahami saat ini, termasuk keterputusan-keterkaitan mengenai budaya musik tetangganya (Jawa) yang barangkali sudah tidak dipahami secara utuh lagi oleh para pelaku dan pendukung budaya *kèjhungan* saat ini.

Setelah 74 tahun kemudian, dari masa tulisan Buys dan Van Zijp tersebut, terbit kembali tulisan berdasarkan riset yang panjang tentang kesenian Madura yang ditulis oleh Hélène Bouvier dalam buku *Lebur! Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura* (Jakarta: Yayasan Obor, 2002). Tulisan Bouvier banyak dipuji orang karena area objek material yang sangat beragam dengan menonjolkan kajian etnoestetika dalam pemaparan yang etnografis. Sebuah karya penelitian yang sangat memakan waktu, tenaga, dan biaya yang besar. Ia telah mengkaji hampir seluruh jenis seni pertunjukan maupun seni

'temporal'¹⁰ yang ada di wilayah sub kultur Madura Timur, terutama Sumenep.

Kaitannya dengan kajian penelitian ini adalah area risetnya yang berbeda, Bouvier di bagian Madura Timur, sedangkan penelitian ini di bagian Madura Barat. Demikian pula, skup topik penelitian ini hanya membatasi pada satu jenis seni, yaitu gaya nyanyian. Sebetulnya, Bouvier juga menyinggung soal *kèjhungan* di antara ragam jenis nyanyian yang ada di Madura Timur. Disebabkan terlalu banyak hal yang harus dibahas, Bouvier kemudian tidak berambisi membahas lebih dalam lagi mengenai aspek musikologis dan estetika *kèjhungan tèmor*. Ia lebih tertarik mendudukan *kèjhungan* dalam konteks terminologi, struktur dan praktik pertunjukan, serta implikasi sosialnya. Hal ini dapat dimaklumi, sebab sejak awal ia telah menjelaskan tentang minat dan basis keilmuannya.

Setidaknya, pada bagian teknik pertunjukan, Bouvier memberi informasi penting mengenai teknik vokal dan praktik *kèjhungan tèmor* dalam pertunjukan *loddrok* dan *tayub*, yang ternyata kurang lebih memiliki kemiripan dengan struktur pertunjukan *sandur* di Madura Barat. Selebihnya, antara karakter *tèmor* dan *bārā'* menunjukkan perbedaan yang berarti, yaitu karakter gaya nyanyiannya itu sendiri.

¹⁰ Seni temporal merupakan beberapa jenis kesenian yang bukan untuk dipertunjukkan atau dipertontonkan, seperti fenomena musik dan tarian dalam aktivitas ritual, atau puisi yang ditembangkan untuk lingkungan terbatas.

Namun yang menarik, karakter vokal *kèjhungan tèmor* yang relatif lebih 'lembut', 'manis', dan merayu jika dibandingkan dengan *kèjhungan bārā'* (Madura Barat), namun di mata Bouvier *kèjhungan tèmor* sudah digambarkan masuk dalam kategori berkarakter suara keras (nyaring), tajam melengking getaran suaranya, serta kualitas suara menegang (bertenaga) secara ekstrim.¹¹ Berdasarkan pernyataan ini, lantas apa yang dapat dibayangkan jika Bouvier kemudian menggambarkan karakter *kèjhungan bārā'*?

Di sinilah posisi kajian penelitian ini dapat melengkapi kajian Bouvier tentang *kèjhungan*. Kalaupun tidak dibedakan antara *kèjhungan* barat dan timur, topik penelitian ini pun tetap berbeda dalam hal skop dan pendalamannya. Sebagaimana dijelaskan di atas, penelitian ini berkonsentrasi pada kajian bentuk (musikologis), konsep estetik, dan makna *kèjhungan* berdasarkan perspektif pelaku dan penontonnya (*audiens*), serta kualitas materi *kèjhungan* itu sendiri. Sementara, estetika '*lèbur*' yang digunakan Bouvier dalam melihat keseluruhan objeknya lebih berdasarkan pada perspektif penontonnya saja. Dengan demikian, kajian dan temuan Bouvier tidak serta-merta dapat berlaku dalam menyoroti *kèjhungan* di Madura Barat.

¹¹ Hélène Bouvier, *Lebur! Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*, Terj. Rahayu S. Hidayat dan Jean Couteau (Jakarta: Yayasan Obor, 2002), 286-287.

Di luar dari kedua tulisan di atas, belum ditemukan adanya tulisan yang signifikan mengenai *kèjhungan* Madura. Tulisan Munardi dkk “Pengetahuan Karawitan Jawa Timur” (Jakarta: Depdikbud, 1983) pada ranah karawitan vokal yang hidup di Jawa Timur menyinggung sedikit tentang *kèjhungan* karena secara umum tulisan ini lebih bersifat pemetaan. Sementara, Zawawi Imron¹² dalam beberapa artikelnya menyinggung *kèjhungan* sebatas berkaitan dengan ranah sastra tradisional Madura.

Berdasarkan evaluasi terhadap tulisan Buys dan Van Zijp, Bouvier, Munardi, dan Imron di atas, kajian dalam penelitian ini diharapkan mampu mengisi ruang-ruang kosong tentang dunia *kèjhungan* Madura, khususnya bentuk dan estetika *kèjhungan* orang Madura Barat. Posisi objek dan kajian ini selain menjadi sebuah jaminan atas orisinalitas penelitian, sekaligus diharapkan memberi sumbangan nyata bagi bidang etnomusikologi.

Sementara itu, referensi-referensi yang memberi paparan pokok tentang konsep dasar suatu gaya nyanyian dengan pendekatan dan metodologi yang lebih ketat adalah karya tulis Lomax dan Van Zanten. Alan Lomax dalam bukunya *Folk Song Style and Culture* (New

¹² Zawawi Imron, "Sastra Madura: yang Hilang Belum Berganti" dalam Huub de Jonge, ed. *Agama, Kebudayaan, dan Ekonomi*, terj. Suparmin (Jakarta: Rajawali Press, 1989), 181-205. Lihat pula artikel yang lainnya, "Paparegan, Puisi Pendek Madura" dalam <http://lontarmadura.com/paparegan-puisi-pendek-madura>, diunduh pada 30 Juli 2013.

Brunswick, New Jersey: Transaction Books, 1968), menguraikan sejumlah karakteristik nyanyian dalam konteks relasi pemetaan area wilayah musikal dengan area wilayah budayanya. Untuk kebutuhan tersebut, Lomax mengembangkan parameter kantometrik (*cantometric*)¹³, yaitu sistim deskripsi holistik suatu gaya nyanyian kebudayaan tertentu. Metode kantometrik yang dikenal sangat rumit teknis penggunaan kodifikasinya, bermanfaat untuk upaya pemetaan budaya musik berdasarkan gaya nyanyiannya, dan sekaligus memperbandingkan di antara materi budaya-budaya musik yang lain. Dengan demikian, metode kantometrik tersebut tidak dipakai dalam penelitian ini karena selain sangat rumit teknis penggunaan, tujuannya (*goal*) juga berbeda. Fokus penelitian *kèjhungan* ini, selain mengidentifikasi kekhasan atau unikum gaya nyanyian, adalah mengungkap konsep estetika yang mampu mengarahkan sikap orang Madura dalam hal menyanyi.

Pertimbangan lainnya bahwa karya penelitian Lomax ini selain sangat diwarnai oleh praktik analisis yang menggunakan variabel-variabel yang berbasis pada konsep-konsep musik Barat, variabel-variabelnya tidak memperlihatkan hubungan antara satu dengan lainnya di dalam satu kasus budaya tertentu. Agaknya riset Lomax cenderung mempertanyakan atau mencocokkan secara mekanistik tentang ada-tidaknya elemen-elemen yang telah ditetapkan dalam

¹³ *Cant* berarti nyanyian, sedangkan *metric* berarti pengukuran.

mengukur suatu budaya musik tertentu. Hubungan antar elemen-elemen itu sendiri akhirnya tidak nampak jelas karena tidak dihubungkan dengan konsep musikal yang dijalankan oleh pemiliknya. Padahal suatu komparasi akan lebih produktif dan integral ketika sistim dari hubungan-hubungan itu mampu dijelaskan, dan bukannya sebagai elemen-elemen yang terpisah. Meskipun demikian, penjabaran Lomax tentang faktor-faktor musikal yang dapat diamati dalam pembentukan suatu gaya nyanyian, serta ciri-ciri sosial dari suatu performa nyanyian tertentu, cukup memberi kontribusi bagi penelitian ini dalam mengembangkan hubungan *kèjhungan* yang menjadi imaji dan ciri perasaan kolektif dengan solidaritas sosialnya. Konsep Lomax memang general, bersifat pemetaan komparatif untuk seluruh musik etnik dunia, sehingga untuk mengembangkannya ke arah yang spesifik pada satu gaya nyanyian tertentu dibutuhkan pendalaman secara etnografis dalam mengungkap ide dan maknanya.

Referensi sejenis mengenai tinjauan musikologis yang lain, adalah tulisan Wim van Zanten, *Sundanese Music in The Cianjuran Style, Anthropological and Musicological Aspect of Tembang Sunda* (Dordrecht-Holland/Providence-U.S.A: Foris Publications, 1989). Buku ini dapat dijadikan rujukan karena secara khusus membahas ornamentasi tembang pada objek risetnya, yaitu tembang Sunda. Bagaimana pun, ornamentasi menjadi bagian penting dalam pembentukan suatu gaya

nyanyian. Buku ini menunjukkan bahwa ornamen memainkan peranan penting dalam musik vokal Sunda, dan secara spesifik ditemukan bahwa keragaman vibrato pada beberapa jenis ornamen tembang Cianjuran merupakan hal yang diutamakan. Seorang penyanyi, untuk melahirkan daya batin (*dangiang* [Sunda]) sebuah lagu, harus menguasai ornamen yang halus secara teknis dan harus mengetahui aturan-aturan mengenai pemakaian ornamen.

Unsur-unsur kajian yang digunakan Van Zanten ternyata tidak sebatas pada persoalan aspek teknis dan analisis musikal, seperti: sistim tonal, 'garis' (kontur) melodi nyanyian, struktur, ornamentasi, dan karakteristik stilistika, namun juga menjangkau persoalan dunia ide yang melahirkannya. Dalam risetnya, ia memberi perhatian terhadap sudut pandang para musisi dan pelaku tembang, seperti konsep-konsep yang digunakan, prinsip-prinsip atas klasifikasi mereka tentang tembang dan musiknya. Kemudian, ia membandingkan antara apa yang dipikirkan dan diyakini senimannya dengan apa yang diamati secara langsung dengan model analisis yang disusunnya. Ia mengakui bahwa setelah memahami pola-pola kehidupan, cara pikir dan bertindak masyarakat pemilik kesenian, barulah ia merasa lebih mudah menemukan pola-pola umum dari konsep yang dibangun dalam tembang Sunda, maupun yang lainnya, seperti: lirik (teks nyanyian),

instrumentasi, ragam nyanyian Sunda umumnya, hingga keberadaan musisi dan kelembagaannya.

Kesimpulan yang dapat dipetik dari buku Van Zanten tersebut bahwa suatu gaya nyanyian tidak sekadar sebagai logat cara menyanyi, melainkan juga sebagai gejala tindakan komunikasi spesifik yang mengantarkan pada muasal budaya musikal dari suatu masyarakat tertentu. Riset Van Zanten yang memiliki cakupan paradigma musikologi, antropologi budaya dan sosial tersebut, sebangun dengan cakupan paradigma ilmu yang diterapkan dalam topik riset *kèjhungan* Madura ini.

Kèjhungan dalam banyak hal memiliki persamaan dengan konsep-konsep dasar musikal yang dikembangkan baik dalam *kidungan* dan karawitan *jawatimuran* khususnya maupun teori karawitan Jawa pada umumnya. Konsep dasar musikal yang biasanya berkaitan dengan gaya nyanyian Jawa antara lain adalah persoalan bentuk dan struktur lagunya, *cengkok*, dan aspek ornamentasi lainnya (*gregel*, *wiled*, *luk* [Jw]). Meskipun konsep-konsep ini tidak secara eksplisit digunakan atau bahkan tidak dikenali di lapangan, namun gejala yang timbul dalam praktik *kèjhungan* secara implisit menunjukkan ciri dan arah implementasi terhadap konsep karawitan Jawa. Peminjaman konsep ini tidak lain dijadikan sebagai alat bantu untuk menganalisis lebih jauh tentang aspek musikologis yang ada dalam *kèjhungan*. Dengan catatan,

sejauh konsep-konsep karawitan Jawa tersebut dapat bekerja efektif untuk dimanfaatkan, dan tidak berbenturan dengan pandangan emik yang berkembang.

2. Tinjauan atas Hubungan Musik, Pengalaman, dan Perilaku

Tinjauan atas referensi-referensi yang berisi tentang hubungan musik dengan perilaku manusia pemiliknya sangat diperlukan. Hal ini berkaitan dengan persoalan dunia ide dan konsepsi manusia yang melandasi keberadaan suatu musik atau nyanyian tertentu, ataupun perilaku manusia yang disebabkan musiknya atau sebaliknya. Ide, konsep, dan perilaku tidak terlepas dari akar pemikiran utamanya yang dilontarkan Wilhelm Dilthey tentang konsep pengalaman dan ekspresi (perilaku).

Ragam perilaku manusia bersifat fisik diuraikan secara komprehensif oleh Desmond Morris melalui bukunya *Manwatching, a Field Guide to Human Behaviour* (New York: Harry N. Abrams, Inc, 1997). Menurutnya, manusia, seperti halnya binatang, dikaruniai kekayaan pola-pola tingkah laku bawaan yang bervariasi, seperti: perilaku protektif dan berjuang, yang merupakan perilaku mendasar dan bawaan dari manusia dan binatang. Namun, ada beberapa perilaku yang hanya bisa dilakukan manusia, seperti: perilaku estetik dan perilaku religius. Buku ini bermanfaat untuk memahami kealamiahannya perilaku manusia

dan tantangan yang membentuknya, yaitu konteks lingkungan sosial dan alam pada tipikal orang Madura, terutama tentang persoalan perilaku sosialnya yang dipandang khas dan juga presentasi estetikanya. Morris menjelaskan bahwa setiap budaya manusia memiliki perilaku estetik yang diungkapkan dalam berbagai cara, sebab kebutuhan untuk mengalami rasa indah merupakan keutuhan yang penting. Tidak ada keindahan yang dianggap sama bagi semua orang di berbagai kebudayaan, serta tidak ada teori estetik yang paling penting dari yang lain, meskipun kenyataan ini sulit diterima oleh kebudayaan lain.

Merriam memperjelas alasan Morris di atas bahwa setiap kebudayaan memiliki perangkat sistim yang tidak dapat diukur dengan 'kacamata' kebudayaan lain. Buku Merriam, *The Anthropology of Music* (Chicago North: Western University Press, 1964), intinya memuat pemahaman tentang aktivitas musik dalam hubungannya dengan manusia dan kebudayaannya. Di dalamnya, terbuka kesempatan untuk mengerti mengapa manusia bermusik dan apa maknanya bagi mereka. Studi yang menangani tentang budaya musik suatu masyarakat, sudah barang tentu mencakup pula aspek-aspek di luar musiknya sendiri, seperti antara lain: aspek antropologi budaya, psikologi, sosial, tradisi lisan, estetika, dan sebagainya. Dengan demikian, tidak berlebihan jika Merriam mengatakan bahwa musik sebagai jendela untuk melihat sebuah kebudayaan.

Pemikiran yang lebih mendalam tentang alasan manusia bermusik, ditorehkan oleh John Blacking melalui bukunya *How Musical is Man?* (Seattle and London: University of Washington Press, 1974). Meskipun ia belum tuntas menulisnya (karena mati muda), tetapi pemikirannya telah membuka mata dunia tentang bagaimana manusia memperlakukan atau mengorganisir suara hingga menjadi bagian penting dalam kehidupan budayanya. Musik tidak akan dapat berkembang jika tanpa memiliki asosiasi makna di antara masyarakatnya. Oleh karenanya, musik memiliki hubungan mendalam dengan perasaan dan pengalaman masyarakatnya. Blacking menempatkan musik sebagai subjek atau entitas yang dapat menjelaskan suatu kebudayaan masyarakat tertentu. Pokok-pokok pikiran Blacking telah tertuang dalam sub-sub judul yang menarik: *'humanly organized sound'*, *'soundly organized humanity'*, *'music in society and culture'*, dan *'culture and society in music'*.

Tulisan-tulisan lain yang lebih khusus menggambarkan sisi ekspresi budaya dan pengalaman musik adalah tulisan Benjamin Brinner, *Music in Central Java: Experiencing Music, Expression Culture*, (New York Oxford: Oxford University Press, 2008). Ia menjelaskan bahwa aspek pengalaman musikal dan ekspresi budaya dalam sepanjang kehidupan karawitan Jawa (tengah) sedemikian meluas dan beragam. Pengalaman musikal itu memberikan banyak hal bagi pemiliknya, yaitu

pelaku dan pendengarnya, secara berbeda. Salah satu kesimpulannya bahwa perbedaan sosio-kultural masyarakat pada akhirnya turut membawa pengaruh pada perbedaan pengalaman musikal masing-masing.¹⁴ Buku Brinner ini turut memperkuat logika terhadap adanya kenyataan pada dunia *kèjhungan* yang terbagi menjadi dua sub gaya nyanyian, yaitu *kèjhungan bārā'* pada sub kultur Madura Barat dan *kèjhungan tèmor* pada sub kultur Madura Timur.

3. Tinjauan Karakteristik Budaya Madura

Jika sumber referensi terdahulu mencakup persoalan musikalitas dan dunia ide yang mendasari lahirnya dan eksisnya suatu gaya musik, maka tinjauan referensi di bawah ini mengarah pada ranah kultural tempatan. Referensi ini membantu dalam menjelaskan etnografi tentang manusia Madura, karakteristik sosial-budayanya sebagai pemilik nyanyian dan musiknya. Referensi-referensi yang membahas tentang karakter masyarakat dan gambaran sejarah sosialnya dinilai sangat penting dalam memperjelas suasana mental masyarakat Madura saat itu karena bagaimana pun akan turut mempengaruhi ekspresi-ekspresi

¹⁴ Benjamin Brinner, *Music in Central Java: Experiencing Music, Expression Culture*, (New York Oxford: Oxford University Press, 2008), xiii.

budayanya¹⁵. Keberadaannya hampir selalu diliputi atmosfer stereotip yang menonjol berkat keunikan karakteristik perwatakan, perilaku, cara pandang masyarakatnya yang khas. Seperti diyakini banyak orang bahwa karakteristik budaya lokal membawa pengaruh yang mendasar bagi kehadiran ekspresi seninya.

Perlu diketahui bahwa referensi masa lampau tentang Madura begitu minim, bahkan kehadirannya dianggap sebagai sub ordinat dari kebudayaan Jawa. Sebagaimana ikhtisar yang digambarkan peneliti kebudayaan Madura, Huub de Jonge, bahwa Madura dalam banyak hal dipandang tidak jauh berbeda dengan Jawa. Madura diistilahkan sebagai bagian variasi budaya Jawa. Namun pada bagian lain, stereo negatif tentang orang Madura yang mengerikan menyebabkan pula banyak peneliti kurang berminat terhadap kebudayaan Madura.¹⁶ Kendala inilah yang pada akhirnya membuat miskinnya referensi ilmiah yang spesifik tentangnya.

Laporan-laporan penelitian di masa kolonial Belanda tentang Madura dalam sorotan berbagai bidang telah bermunculan, termasuk di

¹⁵ Ekspresi budaya Madura sering menyita perhatian khalayak umum, termasuk para peneliti manapun, dari dulu hingga sekarang. Apalagi jika objek materialnya mengarah langsung pada persoalan budayanya, seperti hasil-hasil penelitian Brandts Buys dan Van Zijp (1928), Kuntowijoyo (1993 dan 2002), Huub de Jonge (1989a; 1989b; 1990; 2012), Helene Bouvier (2002), Latief Wiyata (2002), Abdur Rozaki (2004), dan sebagainya.

¹⁶ Gambaran tersebut diungkapkan pada bagian pengantar dari buku antologi yang memuat karya-karya tulis peneliti senior tentang Madura. Huub de Jonge ed., *Agama, Kebudayaan dan Ekonomi*, terj. Suparmin (Jakarta: Rajawali Press, 1989), vii – xiii.

antaranya seni pertunjukannya. Umumnya laporan tersebut terbit pada akhir abad XIX hingga menjelang masa kemerdekaan Republik Indonesia, tepatnya dekade ketiga abad XX.¹⁷ Setelah masa itu, Madura mengalami kekosongan ilmiah dari sentuhan tangan-tangan peneliti. Baru kemudian pada dekade 80-90an, perhatian ilmiah kembali hidup, baik melalui studi literatur maupun studi lapangan.

Beberapa tulisan dengan topik karakteristik budaya Madura di era belakangan makin banyak ditemukan. Ada beberapa tulisan yang berusaha menjelaskan karakteristik masyarakat Madura dari berbagai sudut, seperti penggalian karakteristik melalui citra peribahasanya (Mien Rifai, 2007), melalui perspektif kajian antropologi ekonomi (Huub De Jonge, 1989b), sejarah sosialnya (Kuntowijoyo, 1993, 2002), sosio politiknya (Abdur Rozaki, 2004), serta topik-topik mengenai fenomena citra kekerasan yang banyak ditulis oleh sarjana luar negeri maupun dalam negeri, di antaranya adalah Elly Touwen-Bouwsma dalam De Jonge [1989a] dan Latief Wiyata [2002].

Penggambaran karakteristik budaya Madura melalui kajian-kajian ilmu sosial tersebut hampir selalu dibayangi oleh berbagai stereotip yang

¹⁷ Pemetaan tersebut tergambar cuku jelas dalam I. Farjon, *Madura and Surrounding Islands, an Annotated Bibliography, 1860-1942*, K.I.T.L.V. Bibliographical Series 9 (The Hague, Martinus Nijhoff, 1980). Demikian juga pada bibliografi mengenai Madura dalam tulisan R. Abdurrachman, *Sejarah Madura Selayang Pandang* 1988, tanpa penerbit. Dari kedua sumber kepustakaan tersebut menunjukkan bahwa hampir seluruh literatur masih dalam edisi yang asli (masih berbahasa Belanda), serta pembahasan Madura sebagian besar (menurut De Jonge, 1989) masih dalam konteks "Jawa dan Madura".

berkembang di masyarakat. Bahkan yang paling menakjubkan, menurut De Jonge, stereotip negatif dari citra suku Madura hari ini hampir tidak berbeda dari citranya pada zaman kolonial.¹⁸ Harapannya, hasil kajian-kajian itu secara langsung atau tidak langsung mampu memperjelas ciri karakteristik, serta pemahaman yang lebih baik tentang masyarakat atau budaya Madura.

Karakter 'kekerasan' yang merupakan bagian atas pencitraan itu seakan menjadi narasi yang menonjol ketika orang membaca tentang budaya orang Madura. Stereotip orang Madura dipandang akrab dengan tendensi kekerasan, terlepas tendensi itu baik atau buruk. Fenomena kekerasan prinsip dan perilaku di dalam masyarakat Madura perlu dipelajari. Kuntowijoyo dalam bukunya *Perubahan Sosial dalam Madura 1850-1940* (Yogyakarta: Mata Bangsa, Yayasan Adikarya IKAPI dan The Ford Foundation, 1980/2002) yang kemudian disarikan dalam buku *Radikalisasi Petani: Esei-Esei Sejarah* (Yogyakarta: Benteng Intervisi Utama, 1993), menyarankan untuk melihat akar kekerasan melalui narasi sejarah sosial mereka. Setidaknya hal ini dapat membuka pemahaman dasar mengapa karakteristik orang Madura menjadi demikian khas.

¹⁸ Huub De Jonge, *Garam, Kekerasan, dan Aduan Sapi: Esai-Esai tentang Orang Madura dan Kebudayaan Madura*, terj. Arief B. Prasetyo (Yogyakarta: LKiS, 2012), 59-83.

Proses sejarah sosial di Madura tersebut semakin diperjelas oleh Abdur Rozaki melalui penelitian keberadaan dan peran tokoh masyarakatnya dalam judul bukunya *Menabur Kharisma Menuai Kuasa, Kiprah Kiai dan Blatèr sebagai Rezim Kembar di Madura*. (Yogyakarta: Pustaka Marwa, 2004). Ia membeberkan bahwa ada dua kekuatan penting yang telah membangun berbagai relasi kuasa pada masyarakat Madura pasca kerajaan-kerajaan, yang selama ini terkesan disembunyikan, yaitu kiai dan *blatèr* (komunitas jagoan). Dua kekuatan sosial yang sangat mengakar secara kultural dan eksistensi sudah menjadi bagian hidup dari masyarakat. Penduduk Madura yang mayoritas beragama Islam, menempatkan tokoh agama (kiai) pada posisi yang sangat penting dalam kehidupan masyarakatnya. Di sisi lain, kemunculan komunitas *blatèr* tidak dilepaskan dari kenyataan kemiskinan sosial-ekonomi yang melanda Madura, hingga menyuburkan berbagai perilaku kekerasan di tengah masyarakat.

Buku ini membantu dalam menjelaskan karakteristik orang *blatèr* melalui kapasitas filosofinya, perilakunya, serta kebiasaan sosialnya. Dalam konteks penelitian ini, sosoknya merupakan komunitas yang penting bagi keberlangsungan eksistensi budaya *kèjhungan* saat ini. Seperti yang telah disinggung sebelumnya, orang *blatèr* menjadi penyangga utama bagi keberlangsungan budaya tradisi *rèmo*, *sandur*, dan *kèjhungan*. Masyarakat rural-urban seperti *blatèr* ini yang dikenal

sebagai orang desa yang sukses secara ekonomi di kota dan masih membawa kebiasaan tradisionalnya, yaitu *rèmo*.

Tulisan Mien A. Rifai, di sisi yang lain, berusaha memberi perimbangan terhadap pandangan sepintas orang luar dalam menilai manusia Madura melalui bukunya *Pembawaan, Perilaku, Etos Kerja, Penampilan, dan Pandangan Hidupnya seperti Dicitrakan Peribahasanya* (Yogyakarta: Pilar Media, 2007). Buku tersebut memuat gambaran umum mengenai kebiasaan-kebiasaan, perilaku, stereotip dan karakteristik orang Madura yang diambil dari referensi berbagai peribahasa yang hidup ataupun yang pernah hidup. Rifai sekaligus ingin menunjukkan bahwa referensi-referensi kolonial telah memiliki andil besar bagi terbentuknya konstruksi stereotip yang selama ini beredar. Ia juga mengakui bahwa tidak mudah merumuskan sosok manusia Madura apalagi pada konteks masa kini. Ada alasan tersendiri mengapa Rifai menggunakan sastra lisan peribahasa sebagai sumber utama kajiannya dari pada bersumber pada babad, legenda, mitologi, dan dongeng dalam memahami sosok manusia Madura. Menurutnya, cerita babad, legenda, mitologi, dongeng Madura, dan sejenisnya merupakan hasil rekaan imajinasi seniman yang informasinya miskin akan sosok mapan penggambaran citra manusia Madura. Demikian juga, lirik-lirik *kèjhungan*, tembang, dan bentuk puisi rakyatnya dianggap sebagai

referensi yang hanya mampu memberi informasi pada tataran permukaan kehidupan sehari-hari.

Orientasi kritik terhadap buku ini bahwa seni rupa, musik dan tari tradisi Madura yang non verbal sebenarnya memiliki potensi yang besar pula dalam ‘menjelaskan’ karakteristik seni-budaya Madura secara signifikan. Meskipun harus melalui proses interpretasi dalam menjelaskannya, namun sepanjang metodologi yang digunakannya relevan, maka upaya penggalian data yang mendalam akan terbuka lebar dan tentunya akurasi informasinya layak. Dalam konteks inilah, penelitian *kèjhungan* banyak menggali konsep-konsep emik atas fakta musikal yang ada, cara-cara penyanyian, hingga kedalaman maknanya untuk menemukan nilai-nilai yang dianggap penting. Dari sinilah, orientasi estetika orang Madura dapat diketahui melalui pembentukan gaya nyanyiannya.

Tulisan Bouvier tentang seni pertunjukan Madura Timur juga secara tidak langsung dapat menjadi jawaban atas apa yang diragukan Rifai tentang kontribusi seni pertunjukan sebagai ‘teks’ dalam menjelaskan karakteristik kemaduraan itu. Bouvier melalui kajian etnoestetika dengan sangat rinci mengaitkan struktural bentuk kesenian yang ada di Madura Timur dengan aspek keagamaan, politik, dan ekonomi masyarakatnya. Setiap kegiatan kesenian melibatkan satu segmen masyarakat pada berbagai tingkatan sehingga identitasnya

sangat bervariasi. Oleh karenanya, pengertian '*lèbur*' sebagai judul utama bukunya justru dibangun dari pelibatan dimensi penonton untuk menemukan pemahaman tentang inti pengalaman estetis Madura. Kompleksitas pengalaman estetis pada masyarakatnya merupakan kenyataan yang terjadi, setidaknya hal itu menonjol di Madura Timur.

E. Landasan Teori

Berdasarkan acuan topik dan rumusan masalah yang diajukan dalam penelitian ini, maka dibutuhkan seperangkat kerangka teoritik yang dapat dijadikan landasan pemikiran yang mampu menghubungkan antara ranah konseptual atau estetika *kèjhungan*, bentuk, dan karakteristik pemiliknya. Jika demikian, *kèjhungan* tidak sebatas dilihat dari aspek bentuknya sebagai gaya nyanyian, melainkan berupaya pula mengungkap perilaku atau cara kerja menyanyi yang mampu menumbuhkan dan yang menghidupkannya. Pengungkapan atas suatu gaya nyanyian ibarat sebuah pintu masuk untuk mengetahui isi ruangan (nilai-nilai) yang hanya ada dalam dunia ide, konsep dan keyakinan. Oleh karena itu, teori atau aliran pemikiran pokok yang dinilai komprehensif adalah sistim budaya musik, sedangkan untuk menyoroti bagian-bagian yang khusus, digunakan teori gaya (musik) untuk ranah tekstualnya, dan teori semiotika untuk mengungkap segala gejala tanda musik yang telah dimaknai masyarakat pemiliknya.

Pemikiran Merriam secara substansial menjelaskan bagaimana suatu sistim musik itu bekerja dari hubungan-hubungan yang membentuk lahirnya gejala musik, sehingga diperoleh pengertian mengapa manusia bertingkah laku demikian. Entitas suatu musik harus dipandang sebagai sebuah hasil perilaku budaya. Ia mengusulkan suatu model analisis dalam mempelajari semua sistim musik, yaitu yang didasarkan atas tiga ranah analisis: 1) konsep atau gagasan tentang musik, 2) tingkah laku dalam hubungannya dengan musik, 3) suara musik itu sendiri. Sekalipun ketiga ranah ini berada dalam perangkat analisis yang berbeda, tetapi dalam keseluruhan entitas budaya musik, ketiganya memiliki hubungan yang saling mempengaruhi, dan dapat saling memberi kemungkinan perubahan secara terus-menerus.

Menurut Merriam, sistim musik selalu mempunyai struktur, namun struktur tersebut harus dipandang sebagai produk tingkah laku. Sementara, tingkah laku itu muncul karena didasari oleh suatu konsep tertentu. Alhasil, tanpa konsep musik, tingkah laku tidak akan ada, dan tanpa tingkah laku, suara musik tidak akan dihasilkan. Sebaliknya, produk tingkah laku (musik) dapat memberi masukan atau sebagai referensi terhadap konsep-konsep tersebut sesuai dengan yang dirasakan masyarakatnya terhadap nilai musik mereka sendiri.¹⁹ Sesungguhnya peristiwa musik terjadi dari fenomena yang siklis ketika

¹⁹ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Chicago North: Western University Press, 1964), 33. Lihat pula Alan P. Merriam, "Meninjau Kembali Disiplin Etnomusikologi" dalam R. Supanggah, ed., *Etnomusikologi* (Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 1995), 84-85.

musik telah dilahirkan, dijaga, dan dikembangkan secara terus-menerus. Tesis semacam ini pada dasarnya sering dikemukakan oleh beberapa penulis lainnya.²⁰

Musik sebagai material struktur bunyi atau produk tidak begitu saja kelahirannya secara utuh ditentukan oleh konvensi masyarakatnya, sebab materinya sendiri, berupa struktur musik, juga ikut mempengaruhi masyarakat dalam proses mengonstruksi atau memaknai seperti apa estetika musik yang dibangun atau diterima oleh mereka. Jika materinya mengalami perubahan, maka materi yang berubah itu ikut memberi peran dalam proses seseorang atau masyarakat dalam memaknai kembali musiknya. Bruner menyebutnya bahwa ekspresi dan pengalaman budaya memiliki hubungan dialektis, yaitu ketika 'pengalaman manusia menstruktur ekspresi', maka 'ekspresi juga dapat menstruktur pengalaman'.²¹

Atas dasar itu, *kèjhungan* juga diasumsikan sebagai ekspresi gaya nyanyian yang dapat menerangkan pengalaman terdalam manusia, dan juga dapat mengantarkan imajinasi atau persepsi masyarakat pemiliknya ke arah pengalaman tertentu. Ditegaskan oleh Blacking bahwa musik selalu memiliki asosiasi makna bagi masyarakat

²⁰ Lihat pada John E. Kaemmer (1993: 7), Thomas Turino (2008: 2, 30, 94), dan Chris Barker (2000: 176).

²¹ Edward M. Bruner dan Victor Turner, ed., *The Anthropology of Experience* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986), 5-6.

pemilikinya karena musik tumbuh dari perasaan dan pengalaman masyarakatnya.²² Dari kedua hubungan ‘pengalaman’ dan ‘ekspresi’ itu, pemaknaan *indigenous* dapat ditemukan, sebab ekspresi merupakan artikulasi, formulasi, dan representasi dari pengalaman mereka.²³

Kèjhungan sebagai salah satu bentuk ekspresi yang diasumsikan telah dimaknai secara komunal, kurang tepat kiranya jika *kèjhungan* semata-mata dilihat dari persoalan musikalitasnya saja, misalnya: hanya mencermati persoalan wujud nyanyian dan tekniknya. Hal ini belum dapat menjelaskan tentang maksud ekspresinya, konsep musiknya, serta apa yang menjadi nilai-nilai yang melatarbelakangi dari musik itu sendiri.

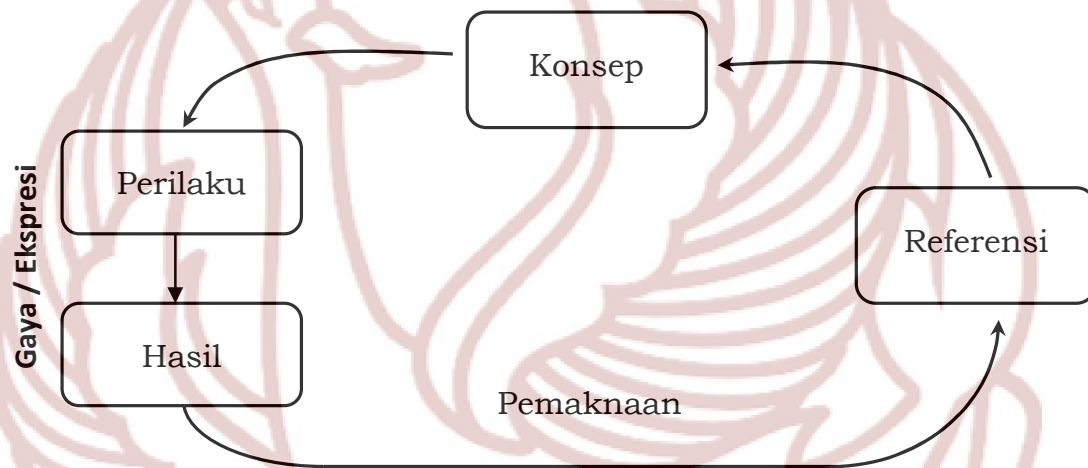
Eksisnya suatu gaya (nyanyian) sebagai perwujudan ekspresi dari pengalaman budaya yang telah dipaparkan di atas, mengantarkan pada kesimpulan teoritik bahwa suatu ekspresi (bentuk gaya nyanyian) yang ditampilkan merupakan pencerminan atas pengulangan-pengulangan suatu pengalaman. Suatu gaya nyanyian yang terpola dan dipertahankan, merefleksikan adanya konsep yang telah terumuskan dengan mapan dan mampu mengarahkan pelakunya dalam menafsirkan dan mempraktikkan gaya menyanyi secara terpola juga. Demikian

²² John Blacking, *How Musical is Man?* (Seattle and London: University of Washington Press, 1974), x.

²³ Edward M. Bruner dan Victor Turner, ed., 1986, 9.

selanjutnya, sesuatu yang dipertahankan dan dipraktikkan secara berulang akan mencapai kemapanan bentuk, konsep, dan maknanya.

Seluruh pemikiran teoritik di atas dapat dikombinasikan dan diabstraksikan dalam bentuk bagan seperti berikut ini.



Gambar 1:
Pemikiran teoritik tentang eksistensi gaya musik

Keterangan:

- Referensi**, meliputi keseluruhan pengalaman estetik dan budaya yang dialami, seperti sejarah sosial, sistim sosial-budaya, keyakinan, pandangan hidup, perwatakan/kepribadian, realitas geografinya, dan seterusnya.
- Konsep**, mengkonstruksi lahirnya sebuah bentuk ekspresi atau gaya. Aspek lain yang sejajar dengan 'konsep' adalah ide/gagasan, makna, nilai, pesan, keyakinan.
- Gaya/Ekspresi**, mencakup tahapan 'perilaku' dan 'hasil'. Gaya atau ekspresi merupakan artikulasi, formulasi, dan representasi dari pengalaman individu atau masyarakat tertentu.

- d. **Perilaku**, dalam konteks lahirnya, gaya adalah sebuah cara kerja (teknik), kebiasaan berdasarkan norma/aturan, serta praktik-praktik ekstra musikal dan yang kontekstual.
- e. **Hasil**, dalam proses budaya, gaya nyanyian (*kèjhungan*) adalah bentuk atau material struktur bunyi (hasil dari gaya dan ekspresi).
- f. **Pemaknaan**, merupakan tahap dimana 'perilaku' dan 'hasil' selanjutnya menjadi referensi atau pengalaman yang selanjutnya dimaknai (bahkan dimaknai ulang) dan menjadi sumber bagi gagasan dan konsep selanjutnya, demikian seterusnya sebagaimana dikatakan Bruner²⁴. Proses pemaknaan tersebut menjelaskan hubungan dialektis antara ekspresi dan pengalaman budaya: 'pengalaman menstruktur ekspresi', dan 'ekspresi menstruktur pengalaman'.

Berdasarkan bagan di atas, jelas bahwa *kèjhungan* sebagai pangkal dari pembicaraan ini berada pada bagian 'gaya atau ekspresi' yang mencakup ranah bentuk (hasil) dan cara kerja (perilaku). Sebagaimana Herbert Seidler, gaya adalah buah dari suatu efek emosi tertentu melalui penggunaan unsur-unsurnya.²⁵ *Kèjhungan* sebagai hasil ekspresi menjadi bahan utama untuk dapat melacak ranah yang lainnya, yaitu ranah konsep estetik dan referensinya.

Teori gaya musik didudukkan untuk menyoroti aspek-aspek materi nyanyiannya, teknik-teknik penyanyian (vokalisasi), maupun praktik-praktik kontekstual yang mendukungnya. Mengapa demikian? Nyanyian adalah tindakan komunikasi yang spesifik karena

²⁴ Ekspresi seni merupakan pencerminan atas pengulangan suatu pengalaman, dengan cara *re-live*, *re-create*, *re-tell*, *re-construct*, dan *re-fashion*. Edward M. Bruner, 1986, 11.

²⁵ Herbert Seidler dalam John Spencer, ed., *Linguistics and Style*, (London: Oxford, 1964), 15.

berhubungan dengan perilaku atau cara menyanyikan suatu nyanyian. Lomax menyebut perilaku khas semacam itu sebagai gaya. Mempelajari gaya nyanyian sama halnya mempelajari teknik dan kebiasaan menyanyi, dan bukan terletak pada nyanyian itu sendiri. Sebagaimana umumnya pada para penyanyi tradisi, mereka mematuhi pakem penyanyian, yaitu cara-cara menyanyi yang bisa diterima mereka dari pada sekadar materi-materi pertunjukan itu sendiri.²⁶

Studi *cantometric* Lomax menyoroti aspek-aspek kualitas vokal, teknik penyuaran, material nyanyian, dan aspek ornamentik nyanyian, sebagai unsur pembeda di antara sasaran nyanyian yang ditelitinya. Lomax akhirnya menekankan pada gaya-gaya nyanyian tradisi dimana wujud perilaku menyanyinya yang terpola stabil, bahkan telah distandardisasi oleh kebudayaan pendukungnya. Perilaku menyanyi atau teknik vokalisasi yang khas ini sekaligus berfungsi sebagai simbol identitas budaya, sebab perilaku menyanyi tersebut dialami dan dirasakan bersama di antara penyanyi, musisi dan para pendengarnya.²⁷

Junus mengembangkan pengertian gaya itu sekaligus sebagai 'batas' ekspresi. 'Batas' yang memproduksi munculnya gaya dan sekaligus menjadi identitas yang memperkaya sub-sub kultur yang lebih

²⁶ Alan Lomax, *Cantometrics: An Approach to The Anthropology of Music. Audiocassettes and A Handbook*, (California: The University of California, Extension Media Center Berkeley, 1976), 11-12.

²⁷ Alan Lomax, 1976, 17.

spesifik.²⁸ *Kèjhungan bārā'* (Madura Barat) pun dipahami sebagai “batas” ekspresi atas gaya nyanyian yang membedakan dari daerah lainnya. Batas ekspresi itu terletak pada ciri-cirinya dan makna yang dikandungnya.

Apabila *kèjhungan* dilihat dalam dunia tanda yang digunakan dalam perilaku manusia, maka gaya nyanyian ini merupakan gejala tanda yang dengan sendirinya menghendaki interpretasi. Dalam hal ini, ‘gaya’ berhubungan dengan banyak hal, terutama dengan keyakinan pemaknanya. Semiotika pragmatik Charles Sanders Peirce menguraikan tentang asal usul suatu tanda, kegunaan tanda oleh yang menerapkannya, dan efek tanda bagi yang menginterpretasikan, dalam batas perilaku subyek, seperti: kapasitas emosional, pengalaman praktik, pengalaman intelektual.²⁹ Seseorang akan memberi interpretasi pada suatu gaya apabila ‘gaya’ itu dilihatnya sebagai tanda (sesuatu yang bermakna baginya). Seseorang memilih satu gaya dan menolak yang lain karena ia memberikan makna tertentu kepadanya, maka gaya baginya adalah tanda.

Ada dua hal yang perlu diperhatikan tentang gaya sebagai tanda, yaitu 1) bagaimana suatu makna itu terbentuk dalam diri seseorang,

²⁸ Umar Junus, *Stilistika* (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, Kementerian Pendidikan Malaysia, 1989), 185-186.

²⁹ Nicole Everaert-Desmedt, “Peirce’s Semiotics”, *Facultés universitaires Saint-Louis, Brussels*, dalam http://www.signosemio.com/peirce/a_semiotique.asp, diunduh pada 22 Desember 2009.

2) bagaimana hubungan makna yang diberikan seseorang dan makna yang diterima orang kebanyakan. Gaya (*kèjhungan*) sebagai tanda mendapat aktualisasinya setelah bereaksi dengan apresiasi. Isi makna dan cara memaknai tidak mungkin dilepaskan dari latar belakang pemaknanya. Menurut Helga Kotthoff, tindakan merasakan (*feeling*) merupakan kemampuan yang disemai, dianyam, dan dibentuk oleh pengalaman emosional.³⁰

Peirce menginterpretasi tanda ke dalam tiga bagian yang saling berkaitan: tanda (*representamen*), objek (*referensi/pengalaman*), dan tafsir atau penafsir (*interpretan*). Tanda itu mewakili objek yang dilambangkan. Penerima yang menghubungkan antara tanda dengan objeknya, maka makna (*tafsir*) dari si penerima itulah yang disebut interpretan. Dengan kata lain, interpretan tidak dapat terjadi dengan sendirinya, melainkan merupakan tafsir berdasarkan objek yang dilihatnya sesuai dengan kenyataan yang menghubungkan antara tanda dengan objeknya. Oleh karena itu, makna tanda (*interpretan*) hanya terwujud dalam pikiran. Hubungan ketiga bagian itu dikenal dengan istilah hubungan *triadik* (tiga segi) yang dalam konteks pembentukan

³⁰ Pendapat Helga Kotthoff yang dikutip oleh Ruth Finnegan, "Music, Experience, and Anthropology of Emotion" dalam Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, eds., *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, (New York and London: Routledge, 2003), 183.

tanda juga membangkitkan semiotika yang tak terbatas, selama penafsir yang membaca tanda menjadi tanda baru bagi yang lain.³¹

Khusus mengenai interpretan, Peirce membaginya menjadi *rheme*, *dicentsign*, dan *argument*. *Rheme* adalah tanda yang memungkinkan seseorang menafsirkan berdasarkan pilihan (*dynamic interpretant*). Misalnya, orang yang matanya merah dapat menandakan beberapa hal, seperti: orang yang baru menangis, orang yang sedang sakit mata, orang yang matanya kemasukan insekta, orang yang tengah mengantuk atau baru bangun tidur. *Dicentsign* atau *dicisign* adalah tanda sesuai kenyataan (*objective interpretant*). Misalnya, jika pada suatu jalan raya sering terjadi kecelakaan, maka di tepi jalan dipasang rambu lalu lintas yang menyatakan bahwa disitu sering terjadi kecelakaan. *Argument* adalah tanda yang langsung memberikan alasan tentang sesuatu (*final/conditional interpretant*).³² Contoh-contoh tersebut merupakan sebuah analogi yang menggambarkan bahwa interpretasi atau pemaknaan tentang sesuatu dapat berasal dari ketiga hal tersebut.

Menurut Peirce, makna merupakan efek yang ditimbulkan dari tanda. Kemudian ia menjabarkan efek makna itu menjadi tiga macam,

³¹ Letche dalam Benny Hoed, "Strukturalisme, Pragmatik dan Semiotik dalam Kajian Budaya," dalam *Indonesia: Tanda yang Retak* (Jakarta: Wedatama Widya Satra, 2004), 40. Lihat pula, Justus Buchler (ed), *Philosophical Writings of Peirce* (New York: Dover Publications, Inc., t.t.), 103.

³² Patrice Guinard, "Critical Analysis of Peirce's Semiotics and an Ontological Justification of the Concept of the Impressional" dalam <http://cura.free.fr/16peiren.html>, diunduh pada 22 Desember 2009.

yaitu: emosional/psikologis (*emotional interpretant*), psikomotorik (*energetik interpretant*), dan logika/bahasa (*logical interpretant*).³³ Kajian dari penelitian ini banyak berurusan dengan ketiga macam efek tersebut, terutama memperhatikan berbagai respons tinaliti yang berupa respons psikomotorik dan psikologisnya. Misalnya, respons seperti apa saja yang muncul ketika mereka mendengarkan *kèjhungan* sebagai sumber rangsangannya? Sebagaimana diketahui bahwa ranah seni cenderung menonjol pada efek psikomotorik dan psikologis dari pada efek logika.

Teori semiotika pragmatik Peirce ini banyak bekerja pada bentuk aplikasi (seperti aplikasi semiotik yang diterapkan Marc Benamou) yang digunakan di bagian pembahasan (bab V) mengenai penggalan konsep estetika dan makna *kèjhungan* yang sebagian besar diperoleh dari dunia makna para pemilik budaya *kèjhungan*, baik melalui pikiran, perasaan, dan penyikapan mereka.

Adapun kajian yang digunakan dalam penelitian ini adalah merujuk pada rumusan masalah dan landasan pemikiran yang telah diabstraksikan dalam gambar 1 di atas (bagan pemikiran teoritik) tentang eksistensi suatu gaya musik. Atas dasar itu, kajian penelitian ini memerlukan adanya sebuah model analisis untuk menjabarkan lebih

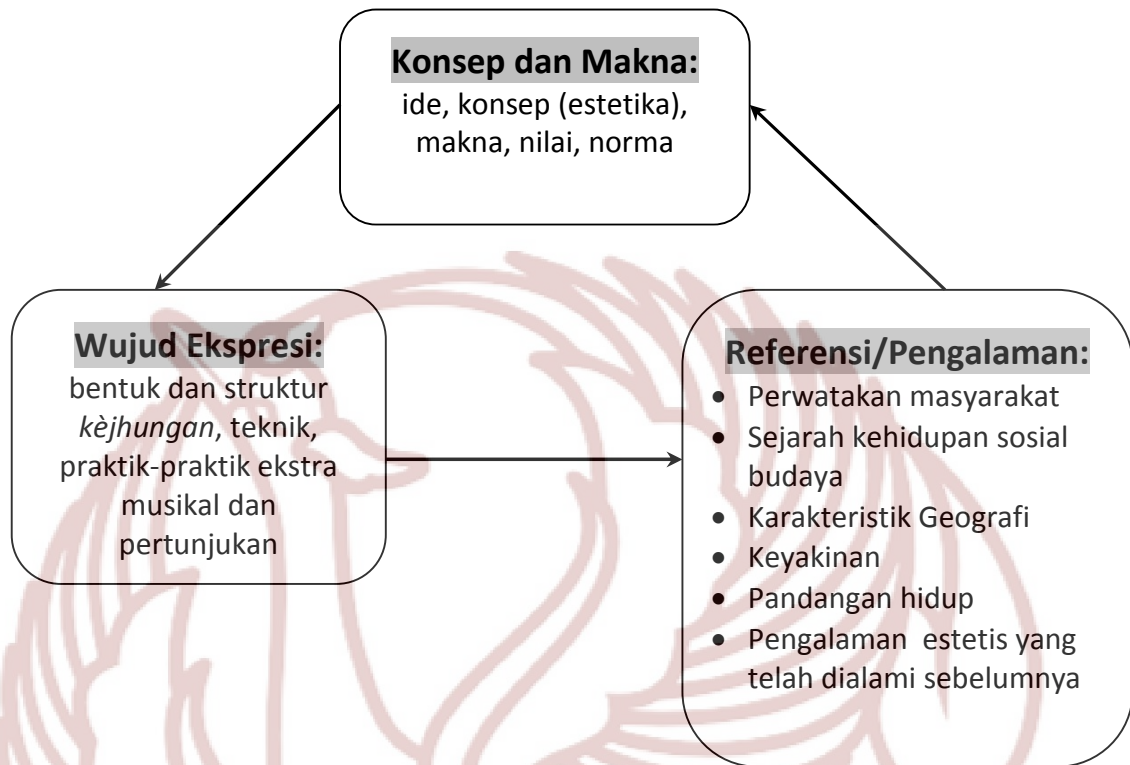
³³ Justus Buchler (ed), *Philosophical Writings of Peirce* (New York: Dover Publications, Inc., t.t.), 277.

operasional tentang hubungan siklus di antara ketiga ranah, yaitu: ranah ekspresi (perilaku dan hasil), konsep, dan acuan/referensinya. Melalui model analisis ini pula, memperjelas hubungan dialektis antara ‘ekspresi dan pengalaman’ atau dengan kata lain antara *kèjhungan* dengan konteks budayanya. Memahami pemikiran Merriam di atas, wujud ekspresi dibentuk oleh faktor pengalaman dan nilai-nilai operasionalnya (konseptual). Sebaliknya pula, ekspresi yang berwujud gaya nyanyian sesungguhnya lahir dari pengalaman estetik dan pengalaman kultural.

Model analisis berpikir di atas menegaskan kembali bahwa ekspresi (seperti: gaya atau perilaku nyanyian) sangat dipengaruhi oleh ide-konsep-nilai-norma yang hidup di suatu masyarakat, serta dilandasi oleh perwatakan manusia dan sosio kultural masyarakatnya. Sebaliknya bahwa ekspresi juga memengaruhi cara memaknai masyarakatnya hingga membentuk fenomena yang siklus.

Model analisis berpikir berikut ini pada dasarnya bertujuan untuk memandu penggunaan paradigma yang dibutuhkan. Adapun skema model analisis berpikir di bawah ini diilhami oleh ‘segitiga makna’ dalam teori-teori semiotika (lambang-pemikiran-objek yang dirujuk) dari Ogden dan Orchid.³⁴

³⁴ A. Sobur. *Semiotika Komunikasi*. Cetakan ke-2. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya, 2004), 159.



Gambar 2:
Model analisis berpikir

Keterangan:

→ Hubungan siklis secara terus-menerus

Model analisis berpikir di atas menegaskan kembali bahwa ekspresi (seperti: gaya atau perilaku nyanyian) sangat dipengaruhi oleh ide-konsep-nilai-norma yang hidup di suatu masyarakat, serta dilandasi oleh perwatakan manusia dan sosio kultural masyarakatnya. Sebaliknya bahwa ekspresi juga memengaruhi cara memaknai masyarakatnya hingga membentuk fenomena yang siklis.

Model analisis berpikir inilah yang kemudian menjadi panduan dalam menetapkan kajian umum (paradigma etnomusikologi) berikut

dengan pendekatan-pendekatan dan metode-metode analisis yang digunakan untuk menjawab pertanyaan pokok penelitiannya. Adapun objek material penelitian ini adalah musik (nyanyian) yang dikaitkan dengan gejala-gejala lain yang melingkupinya. Oleh karena itu, kajian umum yang dapat memayungi topik penelitian ini adalah kajian etnomusikologi yang memiliki implikasi terhadap penggunaan beberapa pendekatan.

Berdasarkan model analisis berpikir, ada dua aras pendekatan yang dipilih dalam melihat persoalan penelitian ini menurut jenis sasaran amatan, yaitu melalui pendekatan struktural-hermeneutik dan pendekatan etnoestetik. Pendekatan struktural-hermeneutik digunakan untuk melihat persoalan-persoalan yang inderawi (kasat mata), seperti: 1) persoalan musikologis berupa fakta-fakta musikal sebagai teks (substansi struktural dari *kèjhungan*); 2) cara penyanyian atau teknik vokalisasi yang dikembangkan; 3) bentuk-bentuk ekspresi penyanyian yang ditampilkan terutama di dalam pertunjukan *sandur*, terutama dalam struktur acara *rèmo*. Peranan hermeneutiknya dalam pendekatan ini terletak pada tahap penafsirannya terhadap segala data yang diperoleh melalui hasil analisis struktural tadi. Dengan demikian, tafsir yang diberikan merupakan tafsir yang berbasis pada struktur, maka pendekatan ini kemudian disebut struktural-hermeneutik. Pendekatan ini memudahkan atau mengurangi benturan-benturan pemahaman jika

tafsirnya bersifat langsung pada persoalan tekstualnya, tanpa mengurai terlebih dahulu analisis strukturalnya.

Analisis struktural untuk melihat *kèjhungan* tidak jauh berbeda dengan ketika seseorang melihat bahasa. Meminjam istilah De Saussure bahwa bahasa selalu mempunyai dua sisi atas hal-hal yang empirik (bisa dilihat dan didengar) dan hal-hal yang tidak empirik (tidak bisa dilihat dan didengar namun mengendalikan). Hal tidak empirik yang dimaksud adalah adanya '*grammar*' (tata aturan yang menyusun sesuatu). Bagaimana jika nyanyian tidak melalui proses penataan bunyi sedemikian rupa? Atau mengapa seseorang dengan cepat bisa mengenali suatu gaya nyanyian tertentu? Sesungguhnya secara tidak sadar dari kasus ini seseorang mengetahui struktur atau gramatikal dari gaya nyanyian yang didengarnya. Apabila struktur itu disadari (mampu dibaca) maka sangat banyak yang dapat dijelaskan. Dalam pandangan struktural, hal yang paling dicari terlebih dulu adalah unit-unit terkecil (dasar) yang memiliki makna dari objek yang diteliti. Jika objeknya gaya nyanyian, maka unit terkecilnya adalah segala unsur dasar yang menjadi penentu terbentuknya sebuah gaya.

Pendekatan etnoestetika digunakan untuk melihat persoalan konsep-konsep lokal (idealistik dan estetik) yang mendasari *kèjhungan*, serta pemaknaan-pemaknaan yang muncul dari persepsi tineliti. Asumsinya, setiap seni (tradisi) mempunyai estetika sendiri, maka

kiranya salah besar apabila estetika pada seni tradisi tertentu kemudian diukur dengan estetika dari budaya tradisi yang berbeda. Tidak pada tempatnya jika orang menilai kebudayaan satu dengan memakai kacamata kebudayaan yang lain.

Penelitian yang menggunakan paradigma etnosains, termasuk juga etnoestetika, menurut Tyler, bertujuan untuk mengetahui gejala-gejala yang dianggap penting oleh masyarakat budaya tertentu dan bagaimana mereka mengorganisir gejala tersebut dalam sistim pengetahuan mereka. Bilamana ini dapat diketahui, maka akan terungkap pula berbagai prinsip yang mereka gunakan untuk memahami lingkungan dan situasi yang dihadapi, yang kemudian menjadi landasan bagi tingkah laku mereka. Adapun tujuan yang lain, menurut Ahimsa, adalah memberi perhatian utama pada cara-cara, aturan, norma, dan nilai-nilai yang membolehkan atau melarang, mengarahkan atau menunjukkan bagaimana suatu hal harus dilakukan dalam konteks budaya tertentu.³⁵ Kajian dengan pendekatan etnoestetika tujuan pokoknya untuk mengungkap makna-makna yang terkandung dalam fenomena *kèjhungan*, serta menghasilkan deskripsi yang lebih memahami dan menghargai pandangan-pandangan dari masyarakatnya.

³⁵ Tyler dalam Heddy Shri Ahimsa-Putra, "Ethno Art: Fenomenologi Seni untuk Indiginasi Seni dan Ilmu" dalam Waridi (ed), *Menimbang Pendekatan: Pengkajian dan Penciptaan Musik Nusantara*, (Surakarta: Jurusan Karawitan bekerjasama dengan Program Pendidikan Pascasarjana dan STSI Press Surakarta, 2005), 31-32.

F. Metode Penelitian

Berdasarkan rumusan masalah, model analisis, serta penggunaan dua pendekatan tersebut, selanjutnya membawa implikasi pada penggunaan metode pengumpulan datanya dan pemilihan metode analisisnya. Penerapan metode pengumpulan data berhubungan dengan target yang menjadi sumber informasi berupa narasumber, peristiwa, dokumen, bahan pustaka, dan penentuan waktu dan lokasi penelitian. Sementara dalam hal penerapan metode-metode analisisnya, penelitian ini menetapkan tiga metode analisis yaitu metode analisis musikologis, metode analisis etnografis, dan metode analisis interpretatif (tafsir terhadap makna).

Adapun masa penelitian dilakukan pada tahun 2010, sedangkan untuk kepentingan verifikasi data dilakukan pada waktu-waktu tertentu di tahun 2011 hingga 2012. Sebelumnya, di tahun 2006 telah dilakukan penjajakan (pra penelitian) terhadap objek penelitian *kèjhungan* ini.³⁶ Sementara, penentuan lokasi penelitian sangat mempertimbangkan

³⁶ Pra penelitian dilakukan pada saat penulis mendapat kesempatan memperoleh Hibah Penelitian Dosen Muda yang Dibiayai oleh Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi, Departemen Pendidikan Nasional. Laporan penelitiannya, "Gaya *Kèjhungan* Madura: Ungkapan Ekspresi 'Kekerasan' dalam Kajian Tekstual Nyanyian".

beberapa faktor, antara lain: 1) domisili para *tokang kèjhung* yang notabene juga adalah tandak dari kesenian *sandur*; 2) basis-basis penyelenggaraan *rèmo* yang menjadi habitat dari eksisnya *kèjhungan* dan pertunjukan *sandur*; 3) domisili masyarakat *pandemen* (penggemar *kèjhungan* baik yang tinggal di perkotaan maupun di desa. Konsentrasi wilayah penelitian akhirnya meliputi wilayah Bangkalan dan Surabaya dikarenakan beberapa alasan di atas. Surabaya sudah sejak lama menjadi ‘tanah harapan’ bagi kaum migran Madura, sehingga kota ini juga menjadi ajang paling baik bagi komunitas *blatèr* dalam menggelar hajat *rèmo* dalam skala penyelenggaraan yang paling besar, bahkan terbanyak frekuensinya dari pada di Madura sendiri.

Kabupaten Sampang meskipun termasuk area sub kultur Madura Barat, namun kehidupan tradisi *sandur* dan *rèmo*, menunjukkan situasi yang semakin kurang berkembang. Hal ini seiring dengan semakin banyaknya komunitas *rèmo* di Sampang berpindah ke wilayah Surabaya. Penyelenggaraan *rèmo* di Sampang menjadi semakin jarang, dan para seniman pendukungnya pun lebih banyak berkiprah di wilayah Bangkalan dan Surabaya. Tidak mengherankan jika saat ini banyak di antara seniman *sandur* antar daerah sering bergabung atau saling meminjam seniman *sandur* demi mendukung penyelenggaraan *rèmo* ke beberapa tempat, bahkan hingga ke beberapa kota di Kalimantan ataupun di Jakarta. Mereka diundang karena alasan banyak organisasi

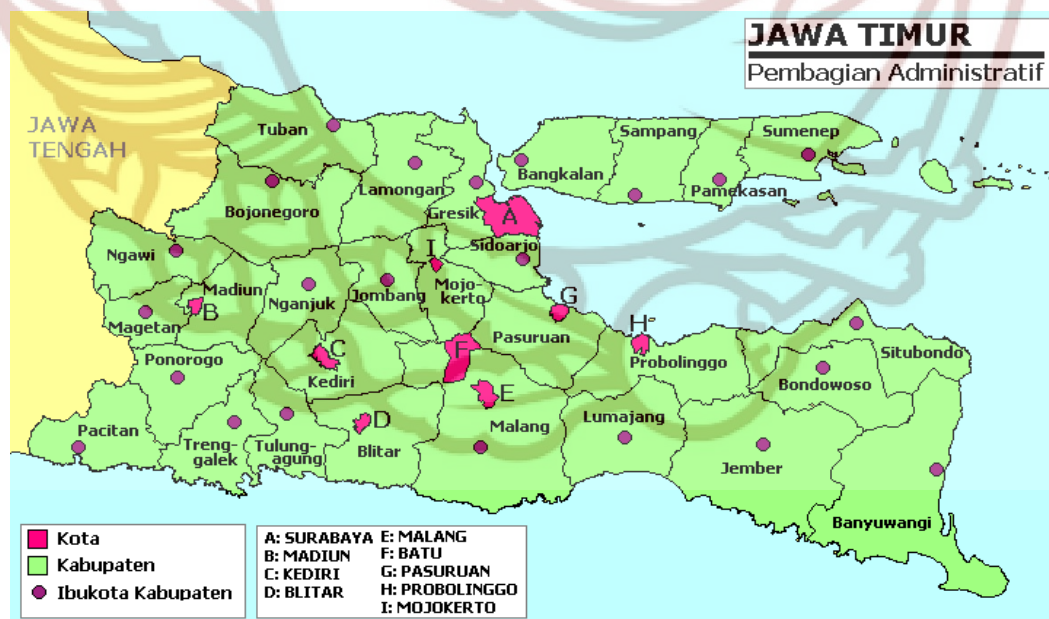
sandur yang mulai kesulitan mencari pemain (musisi, *tokang kèjhung*, atau tandak) *sandur* yang profesional.

Beberapa wilayah yang dinilai sebagai basis pelaksanaan *rèmo* di Madura Barat, yaitu wilayah perkotaan di tingkat kabupaten dan kecamatan, seperti kota kecamatan Kamal, Socah, Arosbaya, dan kota kabupatennya sendiri Bangkalan. Namun sebenarnya penyelenggaraan *rèmo* dapat terjadi di mana saja di wilayah Kabupaten Bangkalan, tergantung tempat domisili pesertanya. Sementara, kota Surabaya yang notabene tanah Jawa, justru paling banyak frekuensi penyelenggaraan *rèmo*-nya jauh melebihi yang ada di Madura. Kerapnya pelaksanaan *rèmo* di suatu wilayah, secara tidak langsung juga menunjukkan tentang basis eksistensi komunitas *blatèr*-nya. Sebelumnya, *rèmo* merupakan wahana utama bagi masyarakat desa untuk mengumpulkan uang melalui cara yang khas tersebut. Namun kini, *rèmo* selalu muncul di tengah eksisnya komunitas *blatèr* di manapun mereka berada.

Basis pelaku *kèjhungan* dan penabuh umumnya masih berdomisili di Bangkalan. Mereka umumnya berkarir sebagai seniman dan bukan sebagai *blatèr*. Hal ini kemudian menjadi alasan utama untuk dipilih sebagai tempat penelitian. Sementara, peliputan dan pengamatan penyelenggaraan *rèmo* sangat ditentukan oleh informasi yang diperoleh ketika penelitian berlangsung. Beberapa titik penelitian antara lain:

Tabel 1. Tempat narasumber diwawancarai dan tempat peliputan-pengamatan pertunjukan *sandur remo*

Tempat Narasumber	Tempat Peliputan Pertunjukan
Kab. Bangkalan: Kecamatan kota Bangkalan, kecamatan, Socah, Tanah Merah, Kamal, dan Arosbaya.	Kab. Bangkalan: Kecamatan kota Bangkalan, kecamatan, Socah, Kamal, dan Modung.
Kab. Sampang: Kecamatan Torjun, Robatal, dan Ketapang	Tidak ada
Kota Surabaya: Kantor Stasiun RRI Surabaya, Ketintang, Klampis Anom, Perak Timur, Sukolilo.	Kota Surabaya dan sekitarnya: Perak Timur, Kenjeran, Sukolilo, Jagir-Sidomukti, dan kota Gresik.



Gambar 4:

Peta Madura dalam wilayah administrasi Jawa Timur
http://id.wikipedia.org/wiki/Berkas/East_Java_province,
 diunduh pada 10 Oktober 2010)

1. Sumber Data

Berdasarkan kebutuhan penelitian, sasaran informasi yang paling penting adalah sumber lisan dan artefak dokumentasi. Sumber lisan yang paling dominan adalah informasi dari para narasumber. Ada tiga kelompok narasumber utama yang dijangkau informasinya, yaitu 1) pelaku *kèjhungan* (*tokang kèjhungan*) dan *tokang tabbhu* (Jw: *niyaga*, *pengrawit* atau penabuh gamelan), 2) komunitas *blatèr* sebagai pemilik tradisi *rèmo* dan penyuka *kèjhungan*, 3) budayawan dan pemerhati seni tradisi Madura, baik dari kalangan Madura sendiri maupun dari luar Madura. Target yang diharapkan dari narasumber tersebut adalah ranah kesaksian tentang suatu peristiwa kesejarahan, pandangan dan perasaannya, serta interpretasi terhadap *kèjhungan* baik yang ada di benak para pelaku *kèjhung* maupun masyarakat penggunanya, serta kalangan pemerhati.

Kelompok pertama merupakan kelompok pelaku kesenian *sandur* yang terdiri dari *tokang kèjhung* dan *tokang tabbhu* (penabuh). Aktivitas kesenian mereka berpusat pada konteks penyelenggaraan *rèmo* (arisan) dan hajatan perkawinan. Para narasumber tersebut umumnya bekerja di jalur informal, seperti: pedagang, pekerja transportasi lokal, buruh tani, buruh bangunan.. Meskipun aktivitas mereka lebih banyak tercurahkan di pekerjaan harian, tetapi mereka tetap memprioritaskan pekerjaan di dunia pementasan *sandur*.

Cakupan narasumber kelompok pertama tidak hanya berhenti pada komunitas pelaku kesenian *sandur*, melainkan dikembangkan ke arah individu yang di luar komunitas tersebut, yaitu beberapa anggota masyarakat yang mempunyai kebiasaan *ngèjhung* dalam kesehariannya. Individu seperti ini melakukan aktivitas *ngèjhung* secara spontan tanpa pamrih, menurut kata hati. Emosi dari praktik *kèjhungan* justru terasa lebih kental karena diekspresikan secara alami dan biasanya muncul saat suasana hati sedang bergejolak, seperti dalam situasi jengkel, tertekan, ataupun saat merasa senang. Fenomena musikal semacam ini juga dinilai penting untuk mengetahui kemurnian ekspresinya dan bagaimana orang memaknai *kèjhungan* dalam kehidupan nyatanya.

Kelompok kedua adalah orang *blatèr* yang merupakan komunitas paling dominan menggunakan simbol *kèjhungan* dalam sebuah tradisi berkumpul mereka yang disebut *rèmo* itu. Penelitian ini memilih para pelaku dan mantan pelaku *rèmo* sebagai narasumber, terutama mereka yang senior karena dinilai lebih banyak memiliki pengalaman dalam mengetahui dinamika tradisinya dan hal-hal yang berkaitan dengan pemaknaan terhadap *kèjhungan*. Selain itu, pemilihan narasumber juga memperhatikan kapabilitas ketokohan mereka di dalam *rèmo*, serta pengetahuannya tentang dunia *kèjhungan*, *sandur*, dan *rèmo*.

Kelompok ketiga adalah kalangan seniman, budayawan, pemerhati seni budaya tradisional Madura. Kelompok narasumber ini lebih

beragam latar belakang pendidikannya, pekerjaannya, dan lingkungan budayanya. Meskipun demikian, tuntutan kriterianya adalah mereka yang memiliki pandangan yang relatif luas dan pengetahuan yang sifatnya khusus, sesuai informasi yang diperlukan dalam penelitian. Oleh karenanya, peneliti menjaringnya ke beberapa kalangan yang menurut masyarakat dianggap memiliki wawasan terhadap dunia *kèjhungan* dan seni tradisional Madura lainnya. Dari kegiatan penelitian ini telah diperoleh narasumber dari tokoh kalangan tua dan muda di Bangkalan dan Sampang, serta menjaring pula seniman dan budayawan dari Surabaya. Posisi narasumber 'luar' budaya Madura dinilai penting dalam rangka memberikan perimbangan sudut pandang yang lain terhadap pokok bahasan tertentu, disebabkan kesenian Madura (terutama dunia pertunjukan *sandur*) dalam banyak hal sangat dipengaruhi oleh keberadaan kesenian ludruk dan bentuk *kidungan jula-juli jawatimuran*, khususnya gaya Surabaya (*suroboyonan*).

Dari ketiga kelompok narasumber di atas, kalangan yang paling banyak digali informasinya adalah kelompok narasumber pelaku dan kelompok pengguna *kèjhungan*. Keduanya, secara karakteristik sosial, memiliki persamaan yaitu hidup dalam jaringan sosial budaya sejenis yang masih mempraktikkan kegiatan-kegiatan tradisional yang sama. Sementara kelompok masyarakat Madura yang tidak memiliki kaitan langsung dengan budaya *rèmo*, *sandur* dan *kèjhungan*, diposisikan

sebagai pembanding. Tujuannya untuk mengetahui secara komprehensif mengenai sudut pandang mereka terhadap budaya tradisionalnya, khususnya tentang *kèjhungan*-nya di dalam konteks masa kini.

Sumber data lainnya adalah sumber informasi yang berasal dari jenis data tertulis dan terekam. Setidaknya ada empat jenis data yang telah dikumpulkan dalam penelitian ini, antara lain:

- a. Jenis data tertulis: dari arsip atau dokumen, data monografi, catatan lapangan dari kegiatan pengamatan.
- b. Jenis data suara : dari rekaman audio *kèjhungan*, kaset / *compact disc audio* dari rekaman produksi masyarakat.
- c. Jenis data gambar: dari pemotretan peristiwa kegiatan *rèmo*, liputan lepas (objek-objek peristiwa, *landscape*, arsip/ dokumen, narasumber, dan sebagainya).
- d. Jenis data pandang dengar (audiovisual) : dari rekaman liputan peristiwa kegiatan *rèmo*, liputan-liputan lepas mengenai objek-objek peristiwa yang mendukung topik penelitian.

2. Metode Pengumpulan Data

Penelitian ini menggunakan beberapa teknik pengumpulan data berupa wawancara mendalam, pengamatan, perekaman, pengumpulan dokumen dan diskografi, serta studi pustaka. Sebagaimana lazimnya penelitian kualitatif, sumber data yang paling diutamakan atau

diandalkan untuk mengungkapkan informasi yang berada di balik hal yang fisik itu hanya tergali melalui metode wawancara mendalam. Kegiatan ini dilakukan terhadap narasumber terpilih dengan menggunakan instrumen wawancara berupa *question root* (pertanyaan baku) yang kemudian dikembangkan melalui teknik *ordering question*, yaitu pertanyaan yang dikembangkan berdasarkan dari jawaban-jawaban narasumber. Kegiatan wawancara hampir selalu dilakukan dengan cara-cara informal (situasi wawancara bersifat obrolan), sehingga banyak mengkombinasikan dengan pertanyaan-pertanyaan bersifat spontan (tidak terstruktur).³⁷

Berkaitan dengan upaya pencapaian bentuk komunikasi yang efektif dan memperkecil salah pengertian antara maksud peneliti dan narasumber dalam kegiatan wawancara tersebut, maka perlu disertakan bahan obrolan berupa dokumentasi audio dan audiovisual ke hadapan narasumber tertentu. Tujuannya adalah untuk mempermudah jalannya perbincangan agar cepat terkondisi dan pemahamannya tepat sasaran. Teknik ini sangat membantu dalam menjaring informasi musikal yang sulit dikemukakan jika diuraikan secara verbal. Bagi narasumber, teknik ini dinilai efektif dalam membantu memahami pertanyaan dengan cepat dan tepat. Materi *kèjhungan* yang auditif seringkali sulit didiskusikan

³⁷ Lihat pula tentang beberapa jenis wawancara dalam penelitian yang dijelaskan oleh Deddy Mulyana, *Metodologi Penelitian Kualitatif, Paradikma Baru Ilmu Komunikasi dan Ilmu Sosial Lainnya*, (Bandung: PT. Remaja Rosdakarya, 2001), 180-189.

lebih mendalam ketika tidak dimediasi dengan contoh-contoh materi auditif dan audiovisual. Sang narasumber juga tidak perlu menjelaskan panjang lebar apabila membicarakan hal-hal yang sulit untuk diungkapkan, bahkan mereka dengan mudah dapat menunjukkan hal-hal yang dimaksud melalui pemutaran materi dokumentasi tersebut.

Banyak pula informasi yang diperoleh tidak melalui metode wawancara, yaitu melalui metode pengamatan, khususnya mengenai komunikasi musikal yang terjadi di antara tandak (*tokang kèjhung*) dengan penabuh gamelan, dan dengan penggunaanya (apresian). Tugas peneliti adalah berupaya menangkap pola-pola komunikasi tersebut dan menjelaskan kembali jenis pengetahuan yang dikomunikasikan para pelaku seni melalui simbol-simbol tertentu. Misalnya, sebuah ungkapan-ungkapan kata maupun tingkah laku tertentu baik yang ditunjukkan pelaku seni maupun partisipannya.

Dalam konteks pengamatan ini pula, pemahaman tentang tubuh peneliti sebagai alat penelitian yang utama³⁸ dipertaruhkan, sebab seluruh inderawi seorang peneliti sangat dituntut untuk peka dalam menyerap segala informasi yang berkaitan dengan objek amatnya. Oleh karena itu, ada dua jalur metode pengamatan yang digunakan, yaitu pengamatan terbuka yang mana jatidiri peneliti diketahui oleh

³⁸ Manusia sebagai instrumen penelitian utama adalah bagian dari ciri *fieldwork* yang merupakan cara peneliti kualitatif mengumpulkan data. Thomas R. Linford, *Qualitative Communication Research Methods* (Thosand Oaks: Sage, 1995), 21-22.

subjek tineliti, khususnya di lingkungan komunitas panjak *sandur*. Metode yang lain adalah pengamatan tertutup yang mana jatidiri peneliti tidak diketahui oleh subjek tineliti, khususnya pada pelaksanaan *rèmo*. Metode pengamatan tertutup dilakukan karena tineliti dari kalangan *blatèr* memiliki sensitivitas yang sedemikian tinggi terhadap kehadiran orang lain di luar kelompoknya. Mereka sangat menaruh kecurigaan yang tinggi terhadap orang lain dan dapat dianggap mengganggu privasinya. Situasi seperti ini memaksa peneliti melakukan pengamatan dengan cara menyamar menjadi bagian dari anggota kelompok *sandur* tertentu.

Pengalaman langsung melalui kegiatan pengamatan ini merupakan alat paling meyakinkan untuk menguji suatu kebenaran. Adanya kekhawatiran bahwa data yang diperoleh dari wawancara terdapat banyak bias, maka teknik pengamatan merupakan cara efektif untuk mengecek tingkat kepercayaan data tersebut. Pengamatan dapat mengoptimalkan kemampuan peneliti dalam melihat kenyataan (fakta) sebagaimana yang juga dilihat oleh masyarakat yang sedang ditelitinya. Di sisi lain, peneliti bisa lebih memiliki dimensi dalam menghubungkan apa yang diamatinya dengan referensi pengetahuannya yang lebih luas ketika menangkap arti sebuah fenomena kehidupan budaya dari berbagai segi.

Metode penjarangan data yang tidak kalah pentingnya adalah dengan melakukan perekaman secara langsung dalam format audio, audiovisual, dan visual/foto terhadap praktik *kèjhungan* dari *tokang kèjhung* terpilih, maupun keseluruhan pertunjukannya dan lingkungan objek sasaran. Selain itu, dibutuhkan pula data pendukung yang diperoleh dari kegiatan pengoleksian album beberapa rekaman *kèjhungan* dan *sandur* yang diproduksi oleh masyarakat dan sengaja diedarkan di pasaran.

Participant observer merupakan metode kerja lapangan yang menjadi syarat mutlak untuk lebih memahami tentang pikiran subjek yang diteliti. Observasi partisipasi harus dilakukan demi mendapatkan sesuatu yang bisa dipahami di balik interaksi sosial mereka, yaitu bangunan makna yang dimunculkan oleh mereka. Menurut Ahimsa, interaksi sosial (tingkah laku) yang dilihat seorang peneliti lantas tidak dianggap sangat penting, karena yang lebih penting adalah makna yang diberikan oleh pelaku yang terlibat dalam interaksi tersebut, bagaimana makna tersebut muncul, dimiliki bersama, serta dipertahankan selama jangka waktu tertentu.³⁹

Dalam melaksanakan metode partisipatori tersebut, peneliti telah diterima menjadi bagian dari kehidupan musik sasaran, meskipun tidak harus menjadi anggota pemusik atau bagian dari komunitasnya. Peneliti

³⁹ Heddy Shri Ahimsa-Putra, 2005, 28.

menempatkan diri pada posisi yang dinamis dan pada kadar keterlibatan secukupnya (*moderate participation*), seperti: terlibat dalam suatu kegiatan rombongan kesenian *sandur*, terutama ketika melakukan perjalanan pementasan untuk event *rèmo* tertentu. Peneliti menjalin hubungan baik di luar konteks pementasan dengan para *tokang kèjhung*, tandak, penabuh gamelan (*tokang tabbhu*) dengan sering terlibat dalam proses koordinasi antar pemain di beberapa hari menjelang pentas. Keterlibatan dan hubungan baik yang dibangun tersebut, selain menciptakan komunikasi yang akrab dengan tineliti, peneliti juga banyak memperoleh kesan menyeluruh terhadap pikiran dan perasaan subjek-subjek yang diamati.

Beberapa teknik pengumpulan data kualitatif yang telah diuraikan di atas merupakan aktivitas kerja lapangan yang tidak hanya sebatas mengumpulkan data-data, melainkan harus mampu menumbuhkan empati peneliti ketika dalam ‘proses mengalami’. Hal-hal yang sering dianggap atau terlihat sederhana, melalui ‘proses mengalami’, sesuatu dapat dilihat lebih mendalam, dapat dilihat relasi dari setiap gejala yang timbul.

Kegiatan kerja lapangan sangat memberikan pemahaman yang diperoleh langsung dari sasarannya, sebab dari pengalaman kegiatan kerja lapangan ini muncullah keragaman metode, yaitu seperti penerapan beberapa teknik perekaman dan pewawancara. Menurut

Nettl, *fieldwork* merupakan bagian yang esensial atau perangkat yang sangat diperlukan dalam studi etnomusikologi, bahkan pelahiran dari studi ini pun melalui satu pendekatan yang disebut *fieldwork*.⁴⁰ Merriam sangat menyarankan agar *fieldwork* dijadikan sebagai model bagi kajian budaya-budaya musik, seperti penggalian konsep-konsep tentang musik, perilaku musikal dan suara musikal.⁴¹ Melalui kajian seperti itu, etnomusikolog memahami atas pentingnya analisis dari pada sekadar mendeskripsikan tentang sasarannya.

Dalam studi etnomusikologi, material data berwujud rekaman musik/nyanyian merupakan data yang sangat penting karena darinya penelitian musik dapat menjelaskan banyak hal lagi dibalik eksistensinya dalam kehidupan manusia. Dalam hal ini perlu disampaikan tentang bagaimana material data rekaman itu diperoleh dalam penelitian ini, serta berbagai solusi yang telah dilakukan. Persoalan timbulnya suatu kendala menjadi penting artinya ketika hal itu berkaitan dengan karakteristik objek dan kondisi psikologis subjek amatan. Adapun jenis kendala yang menonjol adalah ketika penelitian ini dihadapkan pada persoalan keterbatasan perolehan dokumen masa

⁴⁰ Bruno Nettl, *The Study Ethnomusicology: Twenty Nine Issues and Concept*, (Urbana: Illinois Press, 1983), 252.

⁴¹ Alan P. Merriam dalam Helen Myers, *Ethnomusicology An Introduction*. The Norton/Grove Handbook in Music, (New York – London: W.W. Norton & Company, 1992), 8.

lalu jenis audio dan visual, serta kendala-kendala yang muncul dari proses perekamannya di lapangan (*field records*) yang dibuat sendiri.

Kendala penelitian yang berkaitan dengan perolehan data adalah terbatasnya bukti dokumen dan rekaman mengenai informasi kehidupan *kèjhungan* di masa lalu. Tidak ada yang dapat dilacak dari hasil penelitian pasangan Buys di tahun 1928 dalam wujud rekaman suara. Barulah pada tahun 1940an, proyek ekspedisi *The Fahnestock South Sea Expedition* yang disponsori Smithsonian Folkways melakukan perekaman musik Madura, itu pun hanya mempublikasikan materi-materi rekaman dari tradisi nyanyian kalangan nelayan dan petani Madura.⁴² Sementara materi sajian musik atau gending-gending yang berasal dari kehidupan musik bangsawan Bangkalan belum ditemukan. Tidak ada gambaran sedikit pun mengenai seperti apa wujud nyanyian (sekar gending) yang dikembangkan di kalangan bangsawan Bangkalan saat itu. Hal ini juga berarti mempertegas tentang semakin tidakjelasnya hubungan antara fenomena *kèjhungan* dengan gending-gending Madura yang dulu dikembangkan kalangan bangsawannya.

Keterbatasan dokumen bernilai sejarah berupa rekaman-rekaman suara tersebut pada akhirnya hanya dapat didukung oleh sumber-

⁴² Lihat album “Music in Bali: Music For The Gods”, *The Fahnestock South Sea Expedition Indonesia*, disponsori oleh Smithsonian Folkways, 1941. Dirilis kembali dalam bentuk *compact disk* (CD) bertitel “Music in Bali” (1995). Di dalamnya memuat beberapa nomor musik Madura, termasuk gending upacara *sandur Laghoe Dindang* di Waru, Pamekasan, dan seni resitasi *mamaca* Sumenep.

sumber kesaksian narasumber, selain dokumen foto dan tulisan yang juga serba terbatas. Jenis data yang sangat penting dalam penelitian berbasis musik semacam ini adalah material data berupa audio dan audiovisual, sebab darinya diketahui secara persis tentang materi suara musiknya dan bagaimana musik itu disajikan. Oleh karena itu, data jenis ini tidak boleh diabaikan karena merupakan data tekstual yang memiliki kekuatan deskriptif dan selanjutnya mengantarkannya pada tahap analisis. Namun, justru di sinilah banyak ditemukan beragam kendala atau kesulitan untuk mendapatkannya. Dari faktor teknis berupa penggunaan metode yang tepat untuk perekaman, hingga faktor non teknis berupa motivasi tinaliti yang bermasalah, seperti: rasa keberatan atau penolakan tinaliti untuk diliput, sehingga menuntut peneliti harus mengambil beberapa solusi yang mengandung resiko.

Berikut ini dipaparkan proses pengambilan data jenis audio, yaitu berupa proses perekaman *kèjhungan* dari beberapa *tokang kèjhung*. Dalam keperluan ini, beberapa *tokang kèjhung* dan sebagian musisi *sandur* diundang untuk melakukan kegiatan rekaman suara *kèjhungan* di suatu tempat yang relatif bebas dari suara keramaian lingkungan. Tuntutan hasil yang bersih dibutuhkan sebagai bahan analisis yang menuntut kejelasan terhadap suara tunggal (yaitu hanya suara *tokang kèjhung*). Untuk mendapatkan hasil yang diinginkan, ternyata banyak ditemukan kendala.

Target utama perekaman adalah menghasilkan rekaman cengkok-cengkok *kèjhungan* yang bebas dari iringannya (gamelan). Tujuannya agar kontur melodi *kèjhungan* yang terekam mudah dideteksi secara tunggal sumber bunyinya dan nantinya agar dapat dibaca secara detail pembacaan grafik kontur melodinya melalui pembacaan program *software praat*⁴³. Oleh karena itu, tuntutannya adalah hasil rekaman yang relatif bersih, dan di sisi lain tidak membebani *tokang kèjhung* dalam melakukan *kèjhungan* saat perekaman. Ada beberapa model perekaman yang telah dilakukan, demi untuk mencapai dua hal tersebut, yaitu sebagai berikut.

1. Model perekaman pertama, suara *tokang kèjhung* direkam secara terpisah dari musik iringannya dengan cara mereka mendengarkan gending yang sudah jadi (ada musik dan *kèjhungan*) melalui *headphone*. Sementara, suara yang keluar langsung dari *tokang kèjhung* itulah yang direkam. Kendalanya, *tokang kèjhung* merasa agak terganggu konsentrasinya dengan suara *kèjhung* lain yang ada di kaset yang ia dengarkan (dalam *headphone*), meskipun ia tetap dapat menyanyikan dengan cengkoknya sendiri. Hasil rekaman menunjukkan bahwa *tokang kèjhung* setiap memulai kalimat-kalimat nyanyiannya terdengar ragu-ragu, dan ekspresi suaranya kurang

⁴³ Sebuah *software* komputer yang mampu memperlihatkan informasi grafis kontur melodi yang diperuntukkan pada sumber suara tunggal. *Software* ini telah banyak digunakan oleh para etnomusikolog masa kini dan bahan tutorialnya telah tersedia di *website www.praat.org*

lepas, meskipun ia mampu *ngèjhung* sesuai dengan cengkoknya sendiri. Resikonya adalah greget tidak keluar dengan lepas (menurut penilaian mereka sendiri) karena cara ini kurang memberi kenyamanan kepada mereka yang sedikit banyak terpengaruh oleh bayang-bayang suara *kèjhungan* lain dari alat *headphone* tadi.



Gambar 5:

Model perekaman pertama bersama Marsait (kanan) salah satu *tokang kèjhung binè'* dan direkam langsung oleh peneliti (kiri) (Foto: Habibie)

2. Model perekaman kedua, iringan gamelannya dilakukan secara *live* tetapi hanya menggunakan beberapa instrument penanda saja, seperti saron, kenong, kempul, gong yang tujuannya hanya untuk memandu saat mulai dan mengakhiri nyanyian *tokang kèjhung* sesuai selehnya (*kadensa-nya*). Disepakati bahwa instrumen tersebut

ditabuh lambat-lambat agar tidak ada kebocoran suara dalam rekaman. Setidaknya pada metode kedua ini *tokang kèjhung* tidak terganggu lagi oleh bayangan *kèjhungan* lain di telinganya (seperti cara yang pertama tadi).



Gambar 6:

Model perekaman kedua merekam sepasang *tokang kèjhung* : Sadun (kiri) – *tokang kèjhung binè'*, dan Matsiru (kanan) *tokang kèjhung lakè'*, yang direkam dengan diiringi instrumen pemandu gamelan secara *live*
(Foto: Zulkarnain)

Metode yang kedua tersebut, hasilnya lebih bersih dan *tokang kèjhung* pun merasa lebih nyaman. Upaya-upaya rekaman di atas dilakukan karena tuntutan perolehan rekaman suara tunggal untuk kepentingan analisis, sehingga hasilnya harus terpisah dengan musik pengiringnya. Sebetulnya, ada satu metode perekaman lagi yang belum

sempat dilakukan karena suatu hal, yaitu dengan membuat rekaman *minus one* (merekam musiknya saja dan di lain kesempatan merekam suara *tokang kèjhung* dengan musik melalui *headphone*). Metode ini menjanjikan lebih membuat nyaman bagi *tokang kèjhung* dan efektif untuk memperoleh sejumlah materi rekaman *kèjhungan*.

Sementara itu, proses pengambilan data berupa dokumentasi audiovisual dan foto di tempat penyelenggaraan *rèmo*, juga menemui kendala besar dalam hal perijinan mendokumentasi. Mereka keberatan apabila ada orang lain melakukan aktivitas pendokumentasian secara terbuka (terang-terangan), sebab dalam tradisi *rèmo* ala komunitas *blatèr* semuanya telah diatur oleh para sesepuh *rèmo* dalam bingkai kesepakatan bersama. Disepakati bahwa hanya pihak tuan rumah yang diperkenankan membuat pendokumentasian melalui jasa persewaan *shooting*, itupun dengan catatan tidak mengganggu jalannya kegiatan arisan, tidak memicu ketersinggungan tamu, serta tidak dipublikasikan tanpa seijin forum sesepuh '*rèmo blatèr*'⁴⁴.

Komunitas *blatèr* dalam kasus tertentu menjadi sensitif ketika mereka merasa dimanfaatkan oleh pihak lain. Kasus komersialisasi hasil dokumentasi penyelenggaraan *rèmo* di Surabaya pada dekade 90an

⁴⁴ Hal itu berbeda situasinya dengan '*rèmo hajatan biasa*' yang umumnya dilakukan pada siang hari oleh masyarakat awam desa. *Rèmo* jenis ini sifatnya terbuka, artinya masyarakat diperkenankan untuk menonton atau berpartisipasi dalam acara tersebut. Pendokumentasian pada sasaran semacam ini dapat dengan leluasa dilakukan.

silam. Kasusnya bahwa pihak jasa *shooting* video yang disewa seorang penghajat *rèmo* secara sepihak telah memperbanyak dan menjual ke distributor kaset di Surabaya tanpa izin pemilik hajat yang notabene adalah konsumen mereka. Aksi ketidaksukaan orang *blatèr* ditunjukkan dengan menarik paksa seluruh stok kaset di pihak distributor (orang Cina di Surabaya), sekaligus meminta ganti rugi atas sebagian kaset yang telah beredar di pasaran.⁴⁵ Fakta semacam ini menunjukkan bahwa potensi kecurigaan sikap proteksi yang tinggi di kalangan orang *blatèr* pada pihak luar menjadi sangat kentara.

Rèmo yang awalnya sebuah kegiatan arisan yang disukai oleh masyarakat desa Madura kebanyakan, namun kemudian *rèmo* diatur dan dilembagakan oleh komunitas *blatèr* yang notabene komunitas kelas ekonomi menengah ke atas. Pada akhirnya, *rèmo* bukan lagi suatu tontonan pertunjukan yang terbuka, sehingga arisan tersebut menjadi eksklusif dan tidak untuk dipertontonkan secara terbuka. Kondisi inilah yang kemudian berimbas pada tindak pelarangan bagi orang luar yang dengan sengaja meliput *rèmo blatèr*.

Berkenaan dengan situasi pelarangan atau pembatasan tersebut, solusi yang ditempuh peneliti adalah menghindari batas teritorial dari kegiatan *rèmo* dan memposisikan tempat pengambilan gambar yang tidak mengganggu kenyamanan atau memancing perhatian para tamu

⁴⁵ Ramyadi, wawancara, 10 Juni 2010.

rèmo. Apabila hal itu sampai ketahuan, maka dianggap sebagai sebuah pelanggaran. Jalur kompromi dengan si empunya hajat tetap dilakukan untuk dapat diijinkan hadir dalam *rèmo* mereka dan melakukan peliputan. Ijin yang diberikan bahwa aktivitas pendokumentasian tidak dilakukan secara menyolok. Hal yang dapat dilakukan adalah melakukan kegiatan pendokumentasian secara diam-diam (menyamar) karena pertaruhannya adalah nama baik si pemilik hajat dan rombongan *sandur* jika aktivitas peneliti ketahuan. Dengan tetap bersikap hati-hati, peneliti mencoba memanfaatkan teritorial yang dimiliki rombongan panjak (penabuh dan tandak *sandur*) sebagai tempat paling aman untuk melakukan *shooting* atau pemotretan terhadap kegiatan *rèmo*. Dikatakan relatif aman karena selain telah mendapat ‘ijin diam-diam’ dari tuan rumah, peneliti mengambil gambar dari sisi panggung berbaur di antara kerumunan para penabuh.

Berkat tindakan partisipatori yang turut menabuh pada saat-saat tertentu, peneliti setidaknya merasa aman dari tuduhan sebagai orang asing karena kehadirannya dapat dianggap sebagai bagian dari pendukung panjak *sandur*. Meskipun ruang gerak atau sudut pengambilan gambar peneliti relatif terbatas dan tidak mampu mengamati aktivitas seluruh tamu *rèmo*, namun momen-momen di sekitar panggung dapat diamati secara leluasa. Menyadari keterbatasan ini, peneliti menganggap penting pula untuk mencari sumber-sumber

dokumentasi lain yang beredar di pasaran, terutama aktivitas para tamu *rèmo*. Hanya pihak jasa video shooting yang ditunjuk secara resmi yang boleh melakukan peliputan dengan bebas. Disadari juga bahwa tidak semua informasi yang tersaji dari hasil dokumentasi ‘resmi’ tersebut yang sesuai dengan kebutuhan penelitian ini.

Penjaringan narasumber orang *blatèr* yang eksklusif itu juga menjadi kendala. Untuk dapat menemui narasumber *blatèr*, peneliti memerlukan proses pendekatan yang panjang berliku dan serba dibatasi. Proses pendekatan (negosiasi) melalui *guide keeper* yang dimiliki peneliti di lapangan memakan waktu relatif lama karena harus melalui beberapa ‘interogasi’, bahkan umumnya tidak berhasil karena alasan keamanan. Tokoh-tokoh *blatèr* yang masih aktif biasanya dinilai rawan atas ancaman dan bahaya yang berhubungan dengan posisinya sebagai sesepuh atau ketua kelompok, serta karir pekerjaannya. Oleh karena itu, target narasumber sebagian besar digeser pada sesepuh *blatèr* yang sudah tidak aktif, mantan *blatèr* yang telah memutuskan untuk berhenti sebagai *blatèr*, serta anggota *blatèr* yang aktif tetapi hanya anggota biasa. Penggantian tersebut tidak berpengaruh secara signifikan pada substansi capaian informasi yang ingin dijaring, yaitu tentang pemahaman, pemaknaan, keyakinan, perasaan, apresiasi komunitas *blatèr* terhadap *kèjhungan* dan *sandur* dalam kaitannya dengan tradisi *rèmo*.

3. Metode Analisis

Adapun metode analisis yang dipandang relevan menjawab pokok-pokok pertanyaan penelitian di atas adalah menggunakan metode-metode analisis seperti: musikologis, etnografis, dan interpretatif. Ketiga metode ini meskipun memiliki ranah kerja yang berbeda, tetapi dalam implementasi pembahasan materi dapat disajikan secara kombinatif. Metode analisis ini berkaitan dengan pendekatannya. Artinya, melalui pendekatan struktural-hermeneutik dan pendekatan etnoestetik sangat memungkinkan untuk mengkombinasikan ketiga alat analisis tersebut. Metode analisis musikologis dan analisis interpretatif menjadi alat dari pendekatan struktural-hermeneutik, sedangkan metode analisis etnografi dan juga analisis interpretatif menjadi alat yang dibutuhkan dari pendekatan etnoestetik. Adapun peruntukan sasaran dari ketiga metode analisis adalah sebagai berikut.

a. Metode Analisis Musikologis

Sasaran pokok analisis musikologis yang berurusan dengan wujud musikalnya, seperti bentuk, struktur, dan unsur-unsur pembentuk gaya musik itu terjadi. Sebagaimana Van Zanten, teba kajian musikologis pada suatu nyanyian umumnya, meliputi aspek melodi nyanyian, teknik, karakterisasi, kultur musikalitas, lirik (teks-teks

nyanyian).⁴⁶ Aspek melodi nyanyian itu apabila dijabarkan lebih lanjut meliputi: persoalan bentuk dan struktur nyanyian, kontur melodi nyanyian, ornamentasi, dan sebagainya. Aspek 'teknik nyanyian' berhubungan dengan cara-cara memproduksi nyanyian dengan capaian kriteria tertentu. Aspek 'karakterisasi' berkaitan dengan konsep-konsep atau pemahaman yang dapat membentuk karakter khas atau gaya suatu nyanyian. Aspek 'kultur musikalitas' berkaitan dengan atmosfer musikal yang dikembangkan pemiliknya dalam situasi dan kondisi tertentu, termasuk keberadaan pelaku di tengah masyarakatnya. Sementara, aspek lirik lagu lebih difokuskan pada hubungan teks-teks nyanyian yang melekat secara musikal dalam pola-pola stilistika *kèjhungan*. Studi ini secara kombinatif sebetulnya mengacu juga pada instrumen-instrumen analisis yang sudah jamak dilakukan para etnomusikolog dalam mempelajari karakteristik suatu gaya nyanyian.

Riset-riset tentang gaya nyanyian umumnya menggunakan instrumen analisis yang hampir sama. Pembahasannya berkisar mengenai sistim nada, metrik ritem, bentuk dan struktur nyanyian, kalimat lagu (*phrase*), ornamen nyanyian, warna suara (*timbre*), ambitus, artikulasi, suasana nyanyian, lirik dan maknanya, serta

⁴⁶ Wim Van Zanten, 1989.

konteks yang melatarbelakangi gaya nyanyian.⁴⁷ Berbeda halnya jika objek yang ingin dideskripsikan adalah gaya musikal atau suatu musik tertentu (bukan spesifik soal gaya nyanyian), seperti yang dijelaskan Nettl, maka deskripsi ciri musiknya dapat dilihat dari hubungan antar unsur-unsur, seperti: skala nada, interval, kontur melodi, warna suara (timbre), serta hubungan tematik masing-masing material sumber bunyi yang membentuk tekstur polifoni.⁴⁸

Pengetahuan tentang ilmu karawitan Jawa dapat membantu dalam proses pemahaman terhadap persoalan yang muncul pada objek sasaran. Menurut Burman-Hall, konsep dasar musik tradisi di Madura pada satu sisi dianggap masih ‘gelap’ atau belum jelas.⁴⁹ Di sisi yang lain, budaya gamelan di Madura tampaknya menunjukkan orientasinya pada budaya musik karawitan Jawa sebagai induknya atau basisnya. Namun karena jarak yang relatif jauh dari induknya (Jawa Tengah), maka semakin banyak ditemukan perbedaan baik secara pragmatik maupun pemahaman konsep musiknya. Sebagai contoh, Madura hampir tidak mengenal pembakuan terhadap konsep-konsep musiknya. Musik

⁴⁷ Dua hal terakhir itu, lirik-makna dan latarbelakang gaya nyanyian, sebetulnya di luar kapasitas analisis musikologis.

⁴⁸ Bruno Nettl. *Theory and Method in Ethnomusicology*, (New York: The Free Press, 1964), 135-136.

⁴⁹ Linda Burman-Hall, "Madurese Music: Currents of Continuity and Change, 1926-1990", University of California, Santa Cruz. Makalah untuk *International Workshop on Indonesian Studies* yang diselenggarakan *The Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde* (KITLV). Leiden, 7-11 Oktober 1991.

Madura dalam praktiknya cenderung terbuka, tetapi sekaligus berada dalam ketidakjelasan, simpang-siur, seperti yang pernah dilihat Burman-Hall di atas. Meskipun demikian, kenyataan menunjukkan bahwa karawitan Madura, khususnya Bangkalan, umumnya memiliki kemiripan pada aspek praktikal dengan karawitan *jawatimuran*. Faktor kedekatan geografis dengan Surabaya memberikan andil besar atas kemiripan tersebut. Aspek pengetahuannya terhadap konsep-konsep musikal yang berkembang di *jawatimuran* tidak terserap secara utuh, bahkan cenderung sporadis dan membingungkan.

Atas dasar alasan di atas, memungkinkan penelitian ini untuk mengadopsi beberapa pengertian dari sumber karawitan Jawa sejauh pengertian-pengertian lokal Madura belum ditemukan atau masih rancu. Pengadopsian istilah dan model eksplanasi dapat berlaku ketika terdapat kebuntuan dalam hal menjelaskan dan mengembangkan analisisnya. Contoh paling gamblang adalah peminjaman notasi kepatihan Jawa (berwujud notasi angka) untuk menjelaskan kontur dan analisis melodi *kèjhungan*. Dengan demikian, metode analisis ini sesungguhnya terbuka terhadap terjadinya kombinasi acuan analisis dalam menjelaskan aspek-aspek musikologis ini, yaitu kombinasi antara acuan lokal, perspektif analisis karawitan Jawa, dan analogi dari analisis musik Barat.

Tujuan meminjam konsep musikal karawitan Jawa ataupun musik Barat dalam penelitian ini tidak lain adalah untuk membantu dalam mengembangkan dan menjelaskan elemen-elemen permasalahan yang mungkin kurang dapat dijelaskan pada objek penelitian ini. Metode analogi semacam ini diperlukan untuk lebih menjelaskan mengenai persoalan terminologi, peristilahan, ataupun konsep-konsep musikal yang masih rancu dan membutuhkan sandaran pemahaman umum.

Aspek dasar karawitan, seperti: struktur, laras, irama, gaya, maupun konsep garap⁵⁰ pada titik tertentu membantu menjelaskan bagian-bagian elementer tentang bentuk dan struktur yang mendukung dalam pembentukan *kèjhungan* formal. Meskipun demikian, penafsiran lokal nantinya bisa sangat membedakan dengan asalnya, baik dalam hal wujud, pengetahuan, teknik, maupun karakteristiknya. Penggunaan konsep-konsep dasar karawitan Jawa lebih dimanfaatkan untuk tujuan pengembangan wawasan dan metodologi. Hal yang terpenting adalah memahami data dari segala sesuatu yang diperoleh dari konsep dan cara pandang tinelitinya. Perlu ditegaskan bahwa metode perbandingan dapat dilakukan sebatas untuk mencari sisi perbedaannya dari gaya nyanyian yang ada di sekitarnya, bukan upaya-upaya untuk menilai di antara kualitas setiap kultur musik.

⁵⁰ Rahayu Supanggah, *Bothèkan Karawitan I*. Jakarta: Kerjasama Ford Foundation – Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI), 2002.

b. Metode Analisis Etnografis

Etnografi pada dasarnya adalah upaya memperhatikan makna tindakan dari peristiwa yang terjadi pada orang yang ingin dipahami. Metode etnografi yang dikembangkan Spradley bertujuan mengungkap bagaimana suatu masyarakat mengorganisasi budaya mereka dalam pikirannya sebagai sistim pengetahuan. Tugas sang peneliti untuk mengoreknya agar keluar dari dalam pikiran mereka. Kemudian ia menggambarkan organisasi pikiran tersebut menjadi suatu pengertian yang sistematis mengenai kebudayaan suatu manusia.⁵¹

Etnografi, dengan demikian, mencakup persoalan metode penelitian dan metode penulisan. Instrumen metode penelitian itu adalah pribadi si peneliti itu sendiri dalam arti bahwa seberapa banyak jenis informasi yang diperoleh dalam penelitian sepenuhnya dipengaruhi oleh diri peneliti seutuhnya, seperti: kemampuan dan kondisi diri. Demi mendapatkan data yang diperoleh secara langsung, peneliti harus memperolehnya dari pengalaman berpartisipasi dalam peristiwa yang ditelitinya secara natural. Metode penelitian etnografi juga menyarankan untuk memperhatikan sudut pandang pelaku (*native point of view*) agar bisa lebih memahami hal-hal yang bersifat emik. Sementara, metode penulisan etnografis itu mengandung ciri-ciri: deskriptif-analitik,

⁵¹ Amri Marzali, "Kata Pengantar" dalam James P. Spradley, *Metode Etnografi*, Terj. Misbah Zulfa Elizabeth (Yogyakarta: Tiara Wacana Yogya, 1997), xix.

pendekatan emik, pendapat peneliti yang senantiasa disokong data yang valid, terdapat keseimbangan antara suara informan dan suara peneliti, serta memprioritaskan penggunaan istilah-istilah lokal.⁵²

Narasumber yang paling banyak digali informasinya dalam penelitian ini adalah seniman. Subjek yang unik karena informasi utamanya berupa hasil dari komunikasi rasa yang dilakukannya. Jika subjeknya seniman musik, maka objeknya berupa artefak bunyi yang dihasilkan. Tugas peneliti adalah menjelaskan pengetahuan seniman yang dikomunikasikannya lewat *rasa* [Jw]. Cara yang ditempuh Benamou dalam mengungkap pengetahuan estetika *rasa* orang Jawa memungkinkan untuk dimanfaatkan. Ia menggali pengetahuan subjek penelitiannya melalui tiga hal, yaitu *rasa* sebagai kualitas yang diamati dari karya atau pertunjukan itu sendiri; *rasa* sebagai kemampuan atau pengetahuan yang dapat digali dari pelakunya; serta *rasa* sebagai persepsi yang terpatrit pada diri pelaku dan apresiatornya.⁵³

Ada berbagai sisi yang dapat dijelaskan melalui metode analisis etnografis ini, yaitu tentang cara-cara menyanyi, bentuk-bentuk ekspresi musikal, konteksnya dalam peristiwa pertunjukan, tingkah laku,

⁵² G.R. Lono Lastoro Simatupang, "Pendekatan yang Berpusat pada Pergelaran, Fenomenologi, dan Etnografi". Makalah seminar berkala pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. April 2008, pp. 12.

⁵³ Marc Benamou, "Rasa in Javanese Musical Aesthetics", disertasi doktoral pada The University of Michigan, 1998 (UMI Microform copyright 1999), 44.

pandangan mereka dalam memandang dunia kesenian dan kehidupannya, serta gambaran karakteristik budaya orang Madura pada umumnya. Tujuannya tidak lain untuk mengetahui karakteristik dan kultur *kèjhungan* itu dikembangkan. Di sinilah, keberadaan *kèjhungan* menjadi penting apabila dilihat dalam suatu kebiasaan pertunjukan, keterkaitannya dengan konteks budaya lainnya, serta pola perilaku yang hadir dalam setiap bagian, sisi pandang, dan jalannya pertunjukan.

c. Metode Analisis Interpretatif

Kegiatan menginterpretasi atau menafsir, menurut Ahimsa, berarti mengungkapkan apa yang dianggap sebagai hal-hal yang diacu oleh sebuah teks. Hal-hal yang diacu inilah yang dipandang sebagai makna teks yang dianalisis. Jika kesenian sebagai sebuah teks, maka pemaknaan sepenuhnya berada di tangan peneliti. Untuk bisa memahami teks kesenian, peneliti dapat menggunakan berbagai macam perangkat konsep yang dianggap bisa membuatnya lebih paham, lebih dapat memberikan tafsir yang tepat atas teks tersebut. Ia dapat mengemukakan data yang mampu mendukung tafsir yang dikemukakan, sehingga tafsir terasa logis atau memiliki dasar.⁵⁴

⁵⁴ H.S. Ahimsa-Putra. "Wacana Seni Dalam Antropologi Budaya: Tekstual, Kontekstual dan Post-Modernistis" dalam *Ketika Orang Jawa Nyeni*, (Yogyakarta: Galang Press, 2000), 403.

Gaya nyanyian merupakan bahasa emosional yang metaforis dalam interaksinya, yang menyediakan sejumlah makna bagi pemiliknya, sehingga peneliti membutuhkan perangkat cara untuk menginterpretasikan. Cara yang ditempuh adalah dengan mengkaitkan secara tafsiriah antara aspek formal yang kasat indra dengan aspek ideal yang tidak kasat indra, sebab inti dari metode interpretatif ini adalah menghubungkan realitas pragmatis dengan realitas ide-ide.

- 1) Aspek formal yang dimaksud adalah segala sesuatu yang memberi petunjuk pada hal-hal yang dapat mendeskripsikan unsur-unsur penentu *genre* nyanyian. Dalam *genre* nyanyian, biasanya unsur penentunya adalah unsur melodi nyanyian, ornamen nyanyian, lirik, teknik, dan kultur musikalitas.⁵⁵
- 2) Aspek ideal yang dimaksud berkisar pada wacana musikal yang meliputi a) asumsi yang berkembang di dalam benak para kreator/pelaku, b) referensi (konteks-konteks) yang menjadi bagian dari proses terumuskannya makna estetik, dan c) implikasi yang dibayangkan untuk dikomunikasikan.

Persoalan-persoalan abstrak yang melekat pada jatidiri *kèjhungan* (seperti: konsepnya) bukan hanya layak untuk diketahui eksistensinya, melainkan perlu dipahami esensinya. Usaha memahami esensi hanya

⁵⁵ Sean Williams. *The Urbanization of Tembang Sunda, an Aristocratic Musical Genre of West Java, Indonesia*, (U.M.I. Dissertation Services, a Bell & Howell Company, 1993).

akan sampai jika hal itu dilakukan dengan jalan menginterpretasi, yang cara memahaminya tidak dapat dipisahkan dari sistem simbol, sebagai manifestasi dari cara berfikir khas masyarakat pemakainya. Oleh karenanya, tugas dari penelitian ini adalah membuka cakrawala makna. F.A. Wolf mengatakan bahwa hermeneutik adalah seni menemukan makna (baru) sebuah teks. Agar bisa menemukannya, maka penafsir harus memiliki pandangan yang menyeluruh sebelum melakukan interpretasi lebih lanjut. Tugas hermeneutik adalah memperhatikan aspek interpretasi gramatikalnya, yaitu memahami bahasa yang diucapkan masyarakat yang diteliti, serta memperhatikan aspek interpretasi psikologisnya, yaitu memahami sisi kejiwaannya.⁵⁶ Dari sinilah, wacana konseptual (seperti nilai-nilai estetik dan budaya) di balik karakteristik nyanyian dapat dibaca keterkaitan dengan kebudayaannya. Menurut Wilhelm Dilthey bahwa menginterpretasi ekspresi (baca: *kèjhungan*) yang dilakukan peneliti dapat melampaui batas jangkauan pengalaman masyarakat sasarannya (tineliti).⁵⁷

Sebagaimana diketahui bahwa tujuan akhir dari penelitian ini adalah menemukan estetika *kèjhungan*. Untuk sampai pada tujuan itu, hal pertama yang harus dilakukan adalah mengenali terlebih dahulu serangkaian nilai (*meaning*) yang ada dalam budaya *kèjhungan*, yaitu

⁵⁶ F.A. Wolf dalam E. Sumaryono, *Hermeneutik Sebuah Metode Filsafat*, edisi revisi, (Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1999), p. 40-41.

⁵⁷ Wilhelm Dilthey dalam Edward M. Bruner dan Victor Turner, (ed.), 1986, 5.

meliputi tampilan *kèjhungan* sendiri (bentuk dan strukturnya), penggayaannya (teknik), sikap dan pandangan dari pelaku dan pendengarnya, hingga faktor-faktor lingkungan budaya yang memberi kontribusi terhadap dunia makna *kèjhungan*.

Sasarannya adalah untuk mengungkapkan hal-hal yang khas dari gaya nyanyian Madura baik yang tertangkap dalam amatan (kasat indra) maupun yang tergali dari benak narasumber pelaku, pemilik atau pemakai budaya *kèjhungan* tersebut. Fakta-fakta musikal *kèjhungan* yang ditunjukkan para *tokang kèjhung*, peristiwa pertunjukan *sandur* dan tradisi *rèmo* merupakan barang bukti yang siap dikonfirmasi dengan informasi-informasi lisan dari para pelaku sejarah itu.

Pada tahap penafsiran ini didapatkan sejumlah pemahaman yang bersifat konseptual maupun pemahaman yang diperoleh dari realitas yang terjadi. Namun, tanpa pengembangan wawasan akan sulit bagi peneliti untuk mengerti makna-makna yang telah diungkapkan pemiliknya, maka kemudian diperlukan studi pustaka. Pada dasarnya, pengembangan wawasan bertujuan membantu memahami isi makna, membantu cara menjelaskan makna, arti atau maksud dari sesuatu yang nampak, serta membantu menemukan konsep atau nilai-nilai estetik yang diyakini pemiliknya.

Pemahaman utuh tersebut mengantarkan penelitian ini kepada fase yang dapat menghadirkan interpretasi-interpretasi baru, terutama

yang mengarah pada konsep-konsep estetik baik yang ditemukan dari hasil hayatan pendengar maupun pemikiran para senimannya (*tokang kèjhung* dan penabuh gamelannya). Pemahaman utuh atas keseluruhan data itulah yang dipakai untuk menentukan analisis akhir dari kerja hermeneutik. Analisis akhir yang dimaksud adalah berupa interpretasi-interpretasi baru yang menuju pada makna baru dari *kèjhungan* yang berasal dari interpretasi peneliti. *Ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* berikut penjabarannya merupakan hasil analisis akhir dari interpretasi baru tentang abstraksi bangunan estetika *kèjhungan*.

Bangunan estetika *kèjhungan*, melalui serangkaian kajian di atas, dapat terumuskan dengan jelas dan terstruktur. *Ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* sebagai inti (dasar) dari estetika *kèjhungan* memiliki aspek-aspek yang membentuknya, yaitu aspek kualitas ketegangan, kualitas keindahan, dan kualitas hayatan (interpretasi). Dalam penjabaran yang operasional, kualitas ketegangan mengarahkan pada pencapaian kemantapan kualitas suara *kèjhungan*, terutama pada bagian *kellèghān*⁵⁸; kualitas keindahan mengarahkan pada pencapaian kualitas vokabuler dan ornamentasi (terutama pada pengolahan *liggu'* ⁵⁹);

⁵⁸ Sejenis pola (*pattern*) olah vokal dalam nada-nada tinggi yang cenderung dibawakan secara *melismatis* pada setiap kalimat melodi (frase) nyanyian.

⁵⁹ Liukan, kelokan, *enggo'* [Mdr], atau *bilukan* [Jtm] merupakan istilah ornamen pada pengolahan nyanyian

sedangkan kualitas hayatan mengarahkan pada pencapaian daya greget atas keseluruhan praktik (performa) *kèjhungan*.

G. Sistematika Penulisan

Disertasi yang berjudul “*Ong-klaongan* dan *Lè-kalèllèan*: Estetika *Kèjhungan* Orang Madura Barat” ini terdiri dari enam bab, masing-masing bab merupakan penjabaran atas pemecahan masalah dari sistematika penelitian.

Bab I berisi mengenai pengantar disertasi yang terdiri dari: latar belakang masalah, rumusan masalah, tujuan dan manfaat penelitian, tinjauan pustaka, landasan teoritik, metodologi penelitian, dan sistematika penulisan.

Bab II berisi etnografi tentang 1) lingkungan sosial budaya yang menjadi pusat hidupnya fenomena gaya nyanyian Madura dengan memperhatikan aspek budaya seperti: geo-kultural (alam lingkungan, perwatakan, adat istiadat), sejarah sosial rakyat Madura, sistim sosial yang berkembang, keyakinan dan orientasi hidup, serta konsep kekerasan bagi orang Madura sendiri, 2) menjelaskan faktor-faktor kekerasan yang membentuk karakter orang Madura, 3) praktik-praktik budaya Madura tradisional yang dikembangkan, seperti dalam tradisi *rèmo* komunitas *blatèr* yang melibatkan banyak unsur, termasuk di dalamnya adalah kontribusi *kèjhungan* dan *sandur*.

Bab III berisi telaah tentang gambaran umum budaya *kèjhungan* Madura, menguraikan persoalan terminologi *kèjhungan* dalam konteks pengertian setempat dan kajian umum tentang gaya nyanyian hingga telaah taksonomi ini mengarah pada elemen paling penting dari pembentukan karakteristik *kèjhungan*. Pengertian *ong-klaongan* dan *lèkalèllèan* sebagai dasar karakteristik *kèjhungan* dibahas setelah pengertian dan sasaran jenis *kèjhungan* dijelaskan. Kemudian, *kèjhungan* dipaparkan dalam konteks perbandingan dan keterkaitan konstruk musikologis dengan budaya *kidungan jawatimuran*, terutama karena penggunaan kerangka gendingnya yang sama. Bab ini juga menjangkau tentang adanya perbedaan gaya nyanyian antara Madura Barat (*kèjhungan bārā'*) dan Madura Timur (*kèjhungan tèmor*), serta perbedaan *kèjhungan* dahulu dengan saat ini, baik bentuk, fungsi, maupun dari pandangan masyarakatnya.

Bab IV berisi analisis persoalan-persoalan tekstual *kèjhungan* yang mencakup tentang material gaya nyanyian, teknik, dan wujud ekspresi yang ditampilkan. *Kellèghān* merupakan bagian penting dalam *kèjhungan* dan menjadi bahasan utama dalam analisis ini sebab selanjutnya berhubungan dengan persoalan elemen-elemen musikal lainnya yang memperkuat ciri *kèjhungan*. Sementara itu, teknik-teknik vokalisasi *kèjhungan* menjadi sarana dalam proses pencapaian karakterisasi gaya nyanyian ini, termasuk juga penggunaan lirik

lagunya. Pembawaan gaya individual dan karakterisasi vokal maskulin dan feminin, pada sisi yang lain, selain memberi kontribusi terhadap keragaman *kèjhungan*, tetapi juga justru memperjelas tentang kemapanan pola (*pattern*) *kèjhungan* secara umum dan karakteristik penyuarannya.

Bab V berisi analisis tentang keterhubungan antara bentuk, konsep estetis, makna *kèjhungan*, dan karakter mental pemiliknya. Aspek-aspek yang menjadi sasaran analisis adalah 1) estetik *kèjhungan* itu sendiri yang digali dari tiga sudut pandang, yaitu hadirnya rasa estetik dari pengalaman pendengarnya, konsep-konsep estetik dari pandangan elit artistiknya, serta kualitas material nyanyiannya. 2) Presentasi nilai-nilai kemaduraan melalui substansi nilai nyanyian jiwa dalam *kèjhungan* yang dalam hal ini memaparkan sejumlah relasi dengan nilai kekerasan dalam karakter orang Madura sendiri. 3) Presentasi nilai simbolik yang terkandung dalam *kèjhungan* sebagai pengejawantahan dari pemaknaan dan apresiasi pemiliknya, yaitu komunitas *blatèr* dengan *rèmo*-nya.

Bab VI berisi tentang kesimpulan dan saran.

BAB II

LINGKUNGAN BUDAYA DAN KARAKTER ORANG MADURA

Keberadaan suatu gaya nyanyian, secara teoritis, adalah cerminan dari karakteristik orang dan budayanya. Demikian pula, perilaku budaya seseorang atau masyarakatnya berkaitan erat dengan lingkungan alam, perwatakan manusianya, sistem sosial yang dijalankan, sejarah dan nilai-nilai tradisi, serta keyakinan yang dianut masyarakatnya. Kajian yang dilakukan Merriam¹, Blacking², ataupun Brinner³ menunjukkan tentang sejumlah alasan mengapa manusia bermusik dan apa maknanya bagi sekelompok manusia itu sendiri. Musik dilogikakan memiliki hubungan mendalam dengan perasaan dan pengalaman masyarakatnya. Ekspresi seni merupakan artikulasi, formulasi, dan representasi dari pengalaman hidup mereka. Namun, sejauh mana hubungan itu disadari dalam konsep estetikanya.

Seturut dengan kecenderungan di atas, budaya *kèjhungan* perlu dilihat dalam konteks yang lebih luas, yaitu perilaku kebiasaan menyanyi (teknik), konsep yang mendasari praktik nyanyian, ataupun makna yang diberikan pemilik tradisi nyanyian tersebut. Namun,

¹ Alan P. Merriam berjudul *The Anthropology of Music* (Chicago North: Western University Press, 1964).

² John Blacking, *How Musical is Man?* (Seattle and London: University of Washington Press, 1974).

³ Benjamin Brinner, *Music in Central Java: Experiencing Music, Expression Culture*, (New York Oxford: Oxford University Press, 2008).

dimensi paling mendasar dan menentukan adalah faktor karakter manusianya sebagai agen yang memproduksi gaya nyanyian itu terlahirkan. Agen itu sekaligus menentukan 'standart' selera dan nilai-nilai estetika nyanyiannya. Oleh karenanya, karakteristik orang Madura yang dibahas dalam bab ini adalah aspek-aspek yang berpotensi memiliki kontribusi terhadap karakter *kèjhungan* dan lahirnya estetika *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*. Dalam hal ini, paparannya akan mencakup tentang pandangan umum terhadap perwatakan orang Madura, gambaran tipe ideal manusia Madura menurut sudut pandang orang Madura sendiri, serta etnografi tentang karakteristik orang Madura yang terwujud dalam sikap dan perilaku budayanya yang khas.

Ranah perwatakan, perilaku, nilai-nilai yang ideal tersebut selanjutnya akan dikaitkan dengan ranah lebih luas yang turut memengaruhi tumbuhnya karakteristik suatu masyarakat Madura secara umum. Ranah lebih luas yang dimaksud adalah berbagai faktor yang mendukungnya, seperti faktor tipologi geografis, ekobudaya pertanian, faktor sejarah politik dan sosial, serta faktor ideologis dan berbagai mitos (keyakinan) yang mengiringinya. Faktor-faktor tersebut baik secara langsung maupun tidak langsung turut memberi andil terhadap terbentuknya suasana mental masyarakat Madura, serta seperangkat referensi yang menjiwai munculnya berbagai ekspresi budaya dan seni yang ada.

Fenomena budaya Madura yang senantiasa lekat dengan nuansa stereotip itu telah banyak dibahas dalam berbagai hasil penelitian, essai buku, media jurnalistik, bahkan dalam wacana lebih luas telah menjadi konsumsi publik. Berbagai alasan yang melatarbelakangi bertahannya stereotip-stereotip itu pun telah dibahas oleh De Jonge.⁴

A. Karakter Umum Orang Madura

Penggambaran karakter orang atau budaya Madura tidak bisa dilepaskan dari aspek penilaian baik yang bermuatan stereotip maupun analisis, aspek realitas (perilaku), dan aspek idealitasnya yang meliputi pandangan, keyakinan, dan keinginan. Banyak tulisan yang telah berusaha menjelaskan karakteristik masyarakat Madura dari berbagai sudut.⁵ Sebagaimana dalam tulisan-tulisan De Jonge,

⁴ Huub de Jonge, ed., *Agama, Kebudayaan, dan Ekonomi*, Terj. Suparmin (Jakarta: Rajawali Press, 1989), dan *Garam, Kekerasan, dan Aduan Sapi: Esai-Esai tentang Orang Madura dan Kebudayaan Madura*, Terj. Arief B. Prasetyo (Yogyakarta: LKiS, 2012).

⁵ Beberapa tulisan yang dimaksud antara lain tentang penggalian karakteristik manusia Madura melalui sumber-sumber peribahasanya. Mien A. Rifai, *Manusia Madura: Pembawaan, Prilaku, Etos Kerja, Penampilan, dan Pandangan Hidupnya seperti Dicitrakan Peribahasanya* (Yogyakarta: Pilar Media, 2007); melalui kajian-kajian antropologis pada Huub De Jonge, *Agama, Kebudayaan, dan Ekonomi*, Terj. Suparmin (Jakarta: Rajawali Press 1989; melalui kajian sejarah sosial pada Kuntowijoyo, *Radikalisasi Petani: Esei-Esei Sejarah* (Yogyakarta: Bentang Intervisi Utama, 1993) dan *Perubahan Sosial dalam Madura 1850-1940* (Yogyakarta: Mata Bangsa, bekerja sama dengan Yayasan Adikarya IKAPI dan The Ford Foundation, 2002), melalui kajian sosial-politik pada Abdur Rozaki, *Menabur Kharisma Menuai Kuasa, Kiprah Kiai dan Blater sebagai Rezim Kembar di Madura*. Yogyakarta: Pustaka Marwa, 2004); serta melalui kajian antropologi budaya dengan topik-topik tentang citra kekerasan yang banyak ditulis oleh sarjana luar negeri maupun dalam negeri, seperti Elly Touwen-Bouwsma dalam De Jonge (1989), Kees van Dijk, Huub de Jonge, and Elly Touwen-Bouwsma, eds. *Across Madura Strait: The Dynamics of An Insular Society* (Leiden: KITLV Press, 1995), E. Petebang dan E. Sutrisno, *Konflik Etnis di Sambas* (Jakarta: ISAI, 2000), atau pun Latief Wiyata, *Carok: Konflik Kekerasan dan Harga Diri Orang Madura* (Yogyakarta: LKIS, 2002).

penggambaran karakter budaya Madura melalui kajian-kajian ilmu sosial tersebut hampir selalu dibayangi oleh berbagai stereotip yang berkembang hingga kini. Karakter umum orang Madura masa kini sekalipun sudah banyak berubah karena kemajuan jaman, namun kekuatan dimensi kesejarahan masih nampak jelas melatarbelakangi (terintegrasi) dalam budaya orang Madura hari ini, terutama dalam tataran konsep kulturalnya.

Pembahasan karakter umum orang Madura berikut ini lebih difokuskan pada gambaran masa lalu, sebab hal itu dipandang lebih memiliki relevansi dengan objek material *kèjhungan bārā'* yang notabene menjadi representasi dari nilai-nilai tradisional. *Kèjhungan* dianggap sebagai warisan ekspresi budaya masa silam yang masih eksis hari ini, masih berfungsi dalam legitimasi simbol kemaduraan.

1. Pandangan tentang Orang Madura

Suku bangsa Madura merupakan kelompok etnis terbesar ketiga di Indonesia, sesudah Jawa dan Sunda, yang menyandang ciri-ciri negatif melimpah ruah. Stereotip-stereotip yang tumbuh berkembang sejak jaman kolonial Belanda dengan sangat menakjubkan hampir tidak berbeda dengan gambaran stereotip orang Madura di masa kini, jauh setelah Indonesia mengalami kemerdekaan. Tulisan Huub de Jonge berjudul "Stereotypes of The

Madurese”⁶ banyak menjelaskan tentang sejumlah citra stereotip orang Madura pada masa kolonial, terutama mengenai landasan pemikiran dari stereotip yang ada, serta alasan yang menyebabkan citra itu terus bertahan lama sampai sekarang.

De Jonge tidak berupaya mencari kebenaran atas suatu stereotip tersebut karena merupakan usaha yang sia-sia dan tidak mungkin dilaksanakan. Stereotip sama sekali tidak mencakup hal-hal yang berkaitan dengan kebenaran objektif, tetapi lebih bersifat ilusi kolektif. Tidaklah penting apakah citra-citra yang dihasilkan itu sepenuhnya benar secara faktual, atau sebagian saja yang mengandung kebenaran. Namun, sebagian orang percaya bahwa pencitraan itu benar, dan jika demikian maka stereotip itu masih mempunyai makna dalam menuntun pikiran dan tindakan manusia.⁷

Duijker dan Frijda mendefinisikan stereotip sebagai pendapat yang relatif mantap, bersifat menyamaratakan dan evaluatif; sebagai penilaian yang tidak terperinci tentang sekelompok orang dan pada tingkat tertentu digambarkan sebagai setipe. Pencirian semacam ini biasanya tidak mendalam dan hanya menonjolkan sifat-sifat yang

⁶ Artikel ini selain dimuat dalam buku Kees van Dijk, Huub de Jonge, and Elly Touwen-Bouwsma, eds. (1995), juga dimuat dalam buku De Jonge sendiri berjudul *Garam, Kekerasan, dan Aduan Sapi: Esai-Esai tentang Orang Madura dan Kebudayaan Madura*. Terj. Arief B. Prasetyo (Yogyakarta: LkiS, 2012).

⁷ Huub de Jonge, *Garam, Kekerasan, dan Aduan Sapi: Esai-Esai tentang Orang Madura dan Kebudayaan Madura*. Terj. Arief B. Prasetyo (Yogyakarta: LkiS, 2012), 60.

mencolok, berbeda arti dengan sifat kebanyakan.⁸ Seperti yang ditunjukkan Elias bahwa stereotip terhadap orang luar yang ditampilkan adalah ciri-ciri yang jelek dengan mengambil contoh individu 'terburuk' dalam kelompok tersebut, sedangkan stereotip untuk kelompoknya sendiri yang ditampilkan adalah ciri-ciri baik dari contoh individu yang 'terbaik'. Dengan demikian, stereotip bukanlah pengamatan yang bebas nilai, melainkan ciptaan akal, kreasi yang dikonstruksi, bisa digunakan, bahkan berguna.⁹

Di masa kolonial Belanda, penggambaran ciri fisik orang Madura terus-menerus ditonjolkan perbedaan penampilannya, dan dibandingkan dengan suku bangsa tetangganya, terutama Jawa dan Sunda. Berbagai pendapat dari para penulis seaman yang mengisahkan tentang karakter orang Madura, baik dari bentuk fisiknya, penampilannya, hingga tindak-tanduknya, telah dirangkum oleh De Jonge. Mereka itu adalah Mr. Wop ("Indische Brieven Mr. Wop over Koloniale Hervorming", vol.2, *Madoereesche Toestanden*, Gravenhage: Nijhoff, 1866), J.P. Esser (*Onder de Madoereezen*, Amsterdam: Höveker, 1894), Si Lindoeng ("Madoereezen en Javanen: Een vergelijkende studie over het karakter der beide stammen", *Insulinde*, 1898), W. van Gelder ("De Residentie Madoera", *Tijdschrift van het Koninklijk Aardrijkskundig Genootschap te Amsterdam* 16, 1899), Mitis ("De Kerapan Sapie [Stierenwedren]: Een Madureesch

⁸ HCJ. Duijker dan NH. Frijda, *National Character and National Stereotypes: a Trend Report Prepared for International Union of Scientific Psychology* (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1960), 115-116.

⁹. Elias dalam Huub de Jonge, 2012, 61.

Feest", *Eigen Haard* 21, 1903), J.Th. Petrus ("De Madoerees en Zijn Wapens", *Weekblad voor Indie* 2-4, 1905-1906), P.J. Veth (*Java, Geographisch, Ethnologisch, Historisch*, Haarlem: F. Bohn, 1907), H.A. Idema ("Adat en adatrecht der veehouding op Madoera", *Indisch Tijdschrift van het Recht* 113, 1919), K. Ament ("Stierenrennen te Bangkalan", *Nederlandsch-Indië Oud en Nieuw* 5, 1920-1921), J.L. van Gennep ("De Madoereezen", in: J.C. van Eerde [ed.], *De volken van Nederlandsch-Indië in Monographieën*, vol.2, Amsterdam: Elsevier, 1921), J.S. Brandts Buys ("Madoera", *Djawa* 6, 1926), L. van der Linden ("Iets over de Madoereezen", *Missiewerk* 13, 1931-1932), H.A. Surink ("Zeden en Gewoonten op 't eiland Madoera", *De Aarde en haar Volken* 69-10, 1933), W.F. Donath ("Madoereesche stierenrennen", *Oost en West* 36-38, 1936), dan sebagainya.

Mereka secara umum menggambarkan orang Madura sebagai sosok yang lebih kasar, lebih kaku, lebih garang dan berbahaya, lebih berani, lebih kekar atau lebih kuat badannya. Sifat kejam pun digambarkan dengan mengacu pada bentuk muka orang Madura yang dinilai kasar, kotor, dan buruk rupa. Muka kasar yang demikian dimaknai sebagai sifat keberanian dan kekasaran. Gaya berpakaianya pun terlihat norak, menyukai warna-warna yang menyolok, kumal, dan dekil. Kondisi rumahnya kumuh dan kotor penuh sampah.¹⁰

¹⁰ Huub de Jonge, "Stereotypes of The Madurese" dalam Kees van Dijk, Huub de Jonge, and Elly Touwen-Bouwsma, eds., *Across Madura Strait: The Dynamics of An Insular Society* (Leiden: KITLV Press, 1995), 10-11.

Orang Madura tidak hanya berbeda dari suku-suku tetangganya dalam hal penampilan tubuh, pakaian, dan kebersihannya, melainkan tingkah laku dan sifat mereka pun yang sangat berbeda. Berulang kali mereka dilukiskan sebagai orang yang kasar, kurang ajar, terbuka, *blak-blakan* dalam mengungkapkan pendapat kepada siapapun, tidak tahu tata krama, tidak punya sopan santun. Di sisi lain, mereka gampang tersinggung, pencuriga, pemaarah, beringas, pendendam, dan suka berkelahi. Jika mereka dipermalukan (*maloh*), tidak segan-segan untuk membalasnya dengan perkelahian yang berujung maut. Orang Madura menerima pepatah 'hutang mata dibayar mata, hutang gigi dibayar gigi'. Demi membela kehormatan, segalanya dipertaruhkan. Ada pepatah yang terkenal di Madura, yaitu: '*ango'an potèya tolang ètembhāng potè mata*' (lebih baik putih tulang dari pada putih mata), artinya: lebih baik mati dari pada hidup menanggung malu.¹¹

Di samping banyak kualitas negatif, orang Madura juga diakui memiliki sejumlah sifat positif, yaitu gagah perkasa, berani, berjiwa petualang, terpercaya, setia, rajin, tangguh, hemat, penuh semangat, ceria, dan memiliki selera humor. Namun, sifat-sifat positif tersebut selalu tertutupi oleh sisi buruk mereka. Sebagai contoh, *Encyclopaedie van Nederlandsch-indië* terbitan tahun 1917 dan 1940 melukiskan orang Madura sebagai orang yang kurang resmi, lebih bersemangat, dan lebih mandiri dari pada orang Jawa. Namun, sifat kemandiriannya sering kali terlampaikan secara kasar, tidak sopan,

¹¹ Huub de Jonge, 2012, 66-68.

dan kurang menyenangkan; nada suaranya berani dan tidak sungkan-sungkan, hingga terkesan kurang ajar.

Sisi positif yang lain tentang orang Madura, seperti yang digambarkan Hageman bahwa perempuan Madura memiliki buah dada yang bagus dan montok dianggap disebabkan mereka tidak terbiasa memakai *penjhung* [Mdr] atau *kemben* [Jw] (selembar kain yang dililitkan untuk meratakan buah dada), dan karena kebiasaan menyunggi barang apa saja di atas kepalanya. Bagi laki-laki Madura, ia menyebutnya sebagai prajurit gagah, bermoral Italia, porampak pesisiran ulung, jujur jika bekerja sebagai kuli, dan pelaut yang siaga. *De Java-Post* tahun 1911 juga menyebut orang Madura sebagai 'kaum yang menjunjung kehormatan', yang benci bersantai-santai, dan lebih suka berterus-terang. Oleh karenanya, hampir semua orang memuji semangat kerja lelaki dan perempuan Madura.¹²

Perihal sifat terpercaya dan setia (taat), orang Madura memiliki reputasi terpuji. Surink menyatakan bahwa jika orang menempatkan mereka pada posisi yang jelas, tidak mengusiknya, dan memperlakukan mereka secara adil, orang Madura bukanlah kaum yang merepotkan. Orang Madura, terkenal dapat dipegang perkataannya, dan umumnya teguh memegang janji.¹³ Pada akhirnya, De Jonge memberi indikasi bahwa hal-hal yang bersifat positif

¹² Hageman dalam Huub de Jonge, 2012, 70-71.

¹³ Surink dalam Huub de Jonge, 2012, 70.

tersebut hanya muncul dan berkembang dalam keadaan tertentu, misalnya dalam keadaan damai, tertib, diawasi, dan dipandu.

Dalam hal berekspresi, dikatakan Van Gelder bahwa gaya bicara orang Madura dinilai kasar, lantang, dan tajam sehingga terkesan membentak (tidak sopan). Meskipun demikian, gaya bicaranya penuh ekspresi dan sesuai dengan segenap kepribadiannya. Ia pun kemudian berpikir bahwa orang Madura tidak punya cita rasa dalam musik, seni visual, maupun seni kriya. Sebagaimana pula dinilai Si Landoeng bahwa tarian tidak cocok dengan sifat orang Madura, pola karya batiknya dikatakan kasar, gamelannya terbelakang, dan bahasa yang digunakan dalam pertunjukan seni panggung adalah bahasa Madura yang kelas rendah.¹⁴

Buys yang terlatih di bidang musik adalah satu-satunya yang berpikir bahwa orang Madura bukannya tidak berbakat atau tidak punya imajinasi, melainkan mereka tidak menggunakan bakat mereka dengan sebaik-baiknya. Meskipun, di sisi lain, ia juga menilai bahwa bahasa Madura tidak memiliki alunan yang manis merdu, cengkok yang luwes dan memberi keteduhan seperti bahasa Sunda dan Jawa. Bahasa Madura cenderung menghentak dan lebih kasar, lebih bersuara petani, dan bahasanya lebih seperti bahasa pelaut yang kasar.¹⁵

¹⁴ Van Gelder dan Si Landoeng dalam Huub de Jonge, 2012, 74.

¹⁵ Kees van Dijk, Huub de Jonge, and Elly Touwen-Bouwsma, eds., 1995, 16.

Demikian seterusnya, masih banyak lagi stereotip yang disandang oleh orang Madura, seperti tentang makanan (mereka dicap sebagai manusia 'pemakan jagung'), tentang pertanian (dicap sebagai 'bukan petani sejati'), tentang budidaya ternak ('lebih mencintai sapi' daripada istrinya'), tentang perdagangan ('penjaja sejak lahir'), tentang jalan ('tidak aman'), tentang kebangsawanan ('berkiblat ke Jawa'), tentang selat Madura ('perompakan', 'penyelundupan'), tentang moralnya ('hampir tidak ada pelacuran'). Hal yang cukup aneh bahwa kehidupan religius orang Madura hanya sedikit disinggung. Apakah ini semua membuktikan bahwa sesungguhnya hanya sedikit yang mereka ketahui tentang masyarakat Madura?¹⁶

Sindhunata memandang bahwa stereotip yang memojokkan budaya orang Madura dapat merugikan perhatian ilmiah selanjutnya:

Kebanyakan dokumen-dokumen tersebut [berbagai stereotip yang diambilalih ke dalam dokumen] adalah buah karya para ilmuwan Belanda, terutama yang berkecimpung dalam bidang antropologi dan etnologi. Sayangnya, para antropolog dan etnolog itu tidak mengecek lebih lanjut tentang kebenaran dari stereotip-stereotip tersebut. ... Sering etnolog dicurigai sebagai ilmu yang mengiringi kolonisasi. Seperti penjajah memandang rendah koloninya, demikian pula etnologi begitu saja mengandaikan keprimitifan kelompok etnis yang ditelitinya. Sikap yang tidak kritis terhadap stereotip-stereotip tentang orang Madura adalah salah satu petunjuk, betapa sepihaknya penilaian etnologi di zaman kolonial dulu.¹⁷

¹⁶ Huub de Jonge, 2012, 74-75.

¹⁷ Sindhunata, "Malangnya Orang Madura Teganya Orang Jawa", sebuah takar buku dari buku *Across Madura Strait*, Leiden 1995, dalam Majalah Kebudayaan Umum *Basis* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, terbitan No. 09-10, tahun ke-45, Desember 1996), 52-58.

Tulisan-tulisan di masa sebelum masa Perang Dunia II atau disebut juga 'era sebelum kemerdekaan', sebagaimana Santosa, umumnya memiliki ciri-ciri, seperti: 1) dikerjakan oleh para etnolog yang tidak dilatarbelakangi pendidikan atau keahlian khusus di bidangnya, tetapi lebih berdasarkan pada minatnya saja. 2) Penulis di masa itu didominasi kalangan Barat (Belanda) dengan menggunakan cara pandang mereka sendiri yang cenderung merendahkan kebudayaan sasarannya. 3) Rasa superioritas bangsa Barat masa itu masih sangat berpengaruh kuat terhadap karya tulis mereka. Apalagi kecenderungan mereka masih sangat kuat untuk menguasai secara ekonomi dan politik, sehingga pemikiran para peneliti pun tidak dapat dipisahkan dari situasi dan keadaan batin seperti itu. 4) Umumnya para peneliti masa itu menganggap bahwa sasaran penelitian mereka adalah objek di luar '*world-views*' mereka dan dapat diteliti dengan tanpa melibatkan dirinya ke dalam komunitas sasarannya.¹⁸

Berbeda dengan masa sesudah kemerdekaan Indonesia, pengetahuan tentang masyarakat Madura telah meningkat dan ada banyak alasan untuk meralat citra mereka atau menukar dengan citra yang lebih mendekati kebenaran. Hal ini seiring dengan munculnya kesadaran pada karya-karya tulis penelitian di masa kini yang umumnya dikerjakan lebih cermat dan dikawal dengan penggunaan berbagai pendekatan dan teori secara lebih ketat dan spesifik, yang

¹⁸ Santosa, "Penelitian Etnomusikologi: Dulu dan Sekarang" dalam Waridi, ed., *Menimbang Pendekatan: Pengkajian dan Penciptaan Musik Nusantara*. Surakarta: Jurusan Karawitan bekerjasama dengan Program Pendidikan Pascasarjana dan STSI Press Surakarta, 2005), 61-62.

sebelumnya tidak pernah dilakukan. Namun di sisi lain, menurut De Jonge, sekalipun keberadaan stereotip disadari bersama sebagai penilaian generalistik yang selalu diliputi prasangka negatif, menonjolkan sisi-sisi buruk, membandingkan dengan suku lain, tetapi kajian-kajian ilmu sosial di masa kini masih hampir selalu dibayangi oleh berbagai stereotip lama yang berkembang hingga kini.¹⁹

Stereotip-stereotip baru yang dimunculkan oleh beberapa peneliti di era sesudahnya, berkisar pada penggalian tema-tema karakter religius orang Madura, ketekunan dan kegigihan dalam memperjuangkan hidup, pola kekerabatan yang kuat, migrasi perantauan, solidaritas kemaduraan, keterbelakangan pendidikan dan sebagainya. Beberapa stereotip baru lainnya yang digambarkan di antaranya adalah orang Madura sangat berpegang teguh pada adat istiadat;²⁰ di lingkungan masyarakat petani dan nelayan Madura orang tua dan anak-anaknya merupakan pekerja yang tekun bekerja dari sepanjang pagi hingga malam; orang Madura umumnya pekerja keras dan tidak memandang jenis pekerjaan asal menghasilkan.

Citra yang sangat khas dari orang Madura, namun tidak banyak disinggung oleh pengamat Belanda masa lalu adalah tentang kepatuhan, ketaatan, atau kefanatikannya terhadap agama Islam

¹⁹ Huub de Jonge, 2012, 83.

²⁰ Meskipun orang Madura telah tinggal bertahun-tahun dan sudah turun-temurun di rantau, mereka sulit meninggalkan kemaduraannya. Faktor yang menjadikan pola hubungan sosial orang-orang Madura tidak mudah berubah, yaitu faktor budaya yang terbentuk oleh kondisi ekologi selama berabad-abad. Totok Rochana, "Orang Madura: Suatu Tinjauan Antropologis" dalam *Jurnal Humanus*, Vol. XI, No.1 Th. 2012 (Fakultas Ilmu Sosial Universitas Negeri Semarang), 50.

sebagai akibat pemahaman dan penghayatan yang sudah lama terbentuk.²¹ Mereka secara harafiah sangat patuh menjalankan syariat agama, bahkan memiliki hasrat yang besar untuk menunaikan kewajiban naik haji dan belajar ilmu agama Islam. Itulah sebabnya mengapa seorang kiai-haji mendapat tempat terhormat di mata masyarakat lingkungannya, sedangkan bagi warga yang berhaji mendapat penghargaan status sosial yang tinggi dengan diberi predikat *ka' toan* (pria) atau *bhuk toan* (wanita). Agama Islam sangat pekat mewarnai budaya dan peradaban Madura secara keseluruhan. Sejalan dengan hal itu, nama-nama 'muslimin' secara massif menggantikan nama-nama lokal Madura (seperti: Arta', Kaddhu', Tangkèl, Ramo', Lècang, Lèngghi) dengan nama-nama *Asmaul Khusna* (nama-nama suci Allah, seperti: Wahid, Rahman, Rohim), nama-nama nabi dalam Al Qur'an, atau nama-nama tokoh pembawa syi'ar Islam lainnya.

Di tengah berkembangnya streotype baru, keberadaan stereotip-stereotip lama tentang karakteristik orang Madura sebagian besar tetap hidup, bahkan tersebar luas, dan mengakar dalam benak orang. Banyak pula di antara kalangan orang Madura sendiri yang sengaja

²¹ Perlu diingat bahwa kerajaan-kerajaan Islam setempat pernah berjaya di Madura dalam abad XVI. Mien A Rifai, *Lintasan Sejarah Madura* (Surabaya: Yayasan Lebbur Legga. 1993), 22-29. Lombard menegaskan bahwa agama Islam merupakan faktor pembentuk jatidiri orang Madura yang penting. Ketika di penghujung abad XIX dan awal abad XX, hutan-hutan di ujung timur Jawa Timur dibabat untuk perkebunan. Pekerja Madura berduyun-duyun bermigrasi ke daerah tersebut dengan membawa bahasa, agama, dan adat-istiadat mereka secara berkelanjutan, yang lambat laun mengubah corak daerah tujuan baru tersebut. Denys Lombard, *Nusa Dua: Silang Budaya*, volume 1 (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 1996), 1996, 36.

menggunakan stereotip lama, terutama yang negatif, untuk keuntungan diri-sendiri, sehingga hal semacam ini ikut 'melestarikan' pencitraan buruk tersebut. Meskipun demikian, seiring dengan waktu, penjabaran atas stereotip lama tersebut telah melunak. Dengan kata lain, stereotip-stereotip itu agaknya terus mengalami re-aktualisasi memenuhi kebutuhan (citra) baru dalam berbagai wacana berita, pergunjungan, pertukaran lelucon ataupun sekadar berhumor.

2. Orang Madura dalam Melihat Dirinya Sendiri

Apabila sebelumnya manusia Madura dilihat dari sisi orang luar melalui produk-produk stereotip, anggapan, atau penilaian, namun pada bagian ini akan dibahas tentang sudut pandang orang Madura dalam melihat karakteristik dirinya sendiri. Implikasi sudut pandang tidak hanya menyangkut soal orientasi tentang sosok manusia yang diidealkan (sesuatu yang diinginkan) oleh orang Madura, melainkan juga tentang karakteristik perwatakan orang Madura dan wujud perilaku yang diakui bersama. Dalam konteks ini, Mien A. Rifai dalam bukunya berjudul *Manusia Madura: Pembawaan, Prilaku, Etos Kerja, Penampilan, dan Pandangan Hidupnya seperti Dicitrakan Peribahasanya*, (Yogyakarta: Pilar Media, 2007) telah memaparkan secara khusus mengenai orang Madura dalam memandang dirinya sendiri, yaitu bab tentang "Dari Dalam Melihat ke Dalam" pada halaman 197-405.

Dikatakan bahwa khasanah sastra Madura yang tidak utuh, tidak memungkinkan menampilkan sosok manusia Madura, maka sumber lain yang dapat dijadikan jalan pintas adalah menelaah peribahasanya. Peribahasa merupakan kata, frase, klausa, atau kalimat ringkas yang baku dan tetap pemakaiannya, hidup dalam tradisi lisan, serta isinya mengiaskan maksud tertentu untuk dijadikan penuntun berperilaku dalam bermasyarakat.²² Menurut Danandjaja, peribahasa sebagai folklor lisan berfungsi menjadi pengukuh pranata kebudayaan, pengawas atau pemaksa pematuhan norma masyarakat, instrumen pendidikan, alat komunikasi dalam kontrol sosial.²³

Adapun sumber-sumber yang menjadi khasanah *ca'oca'an* (peribahasa) Madura, dalam tulisan Rifai, meliputi *ongkabhān*²⁴, *bhābhāsan*²⁵, *saloka*²⁶, *parèbhāsan*²⁷, *parocabhān* (perumpamaan),

²² Mien Ahmad Rifai, *Manusia Madura: Pembawaan, Prilaku, Etos Kerja, Penampilan, dan Pandangan Hidupnya seperti Dicitrakan Peribahasanya* (Yogyakarta: Pilar Media. 2007), 7.

²³ James Danandjaja, *Folklore Indonesia: Ilmu Gosip, Dongeng, dan Lain-Lain* (Jakarta: Grafiti Pers, 1984), 32.

²⁴ *Ongkabhān* adalah ungkapan yang arti unsur-unsurnya tidak jelas terkait dengan yang dimaksudkan. Contoh: *nga'-ènga' dhābā'* (lupa-lupa ingat).

²⁵ *Bhābhāsan* adalah peribahasa yang mengandung kiasan mengacu pada keadaan, sifat, atau perilaku. Adapun kalimatnya sering tidak lengkap tetapi pemakaiannya tetap. Contoh: *abujāi saghārā* (menggarami samudera), sebuah kiasan dari sebuah pekerjaan yang sia-sia.

²⁶ *Saloka* adalah peribahasa kiasan yang mengumpamakan sifat-sifat binatang untuk manusia sebagai intinya. Contoh: *tadā' kerbhuy kaberrā'an tandu'* (tidak ada kerbau yang keberatan dengan tanduknya). Maksudnya, naluri manusia selalu melindungi anaknya.

²⁷ *Parèbhāsan*, adalah peribahasa yang tidak menggunakan bahasa kias, seperti: *tadhā' jhāghung, obi dhāddhi nasè'* (tiada jagung, ubi pun jadi nasi).

*parsemmon*²⁸, *bhāngsalan*²⁹. *Ca’-oca’an* tersebut seringkali tertuang dalam bentuk puisi Madura yang terdiri dari *paparèghān*³⁰ (*parikan*), *pantun*³¹, dan *syiir*³². Puisi Madura tersebut disampaikan melalui medium *palègghirān*³³, *sendèlan* (berbalas pantun), *lalongèdhān* (*kèjhungan*), maupun diselipkan dalam bentuk *bhābhurughān* (petuah atau wacana dalam pengajian).

Rifai telah memetakan sosok pencitraan manusia Madura yang dibentuk oleh aspek pembawaan, watak atau sifat, perilaku, etos kerja, interaksi antar sesama, lingkungan sosial, dan lingkungan fisik. Aspek yang ditekankan dalam pembahasan sub bab ini adalah aspek pembawaan, yaitu sebuah citra internal manusia yang paling mendasar. Pembawaan yang dijelaskan Rifai merupakan sekumpulan kodrat watak, bakat, dan kecenderungan batin yang lekat dalam diri seseorang sejak dilahirkan, yang memengaruhi segenap pikiran, perkataan, dan perbuatan seumur hidupnya. Wujud pembawaan tidak selalu nampak secara nyata dari luar, seperti: pikiran, pendapat, pendirian, sikap, perangai. Muatan pembawaan semacam itulah yang

²⁸ *Parsemmon* adalah peribahasa berisi kiasan untuk menyindir seseorang.

²⁹ *Bāngsalan* adalah frase pendek mengandung permainan kata-kata untuk menyembunyikan maksud yang sebenarnya. Contoh: *ghumo’ dādā* (bukit dada) adalah *soso* (payudara), maksudnya *kasoso* (*kesusu*) atau terburu-buru.

³⁰ *Paparèghān* adalah bentuk puisi yang mirip dengan gurindam. Contoh: *dā’-mata’ endā’, di-budina èkala’ ngendā’* (pura-pura tidak mau, padahal menginginkannya).

³¹ Pantun sebetulnya wujud *paparèghan* yang panjang, tak ubahnya seperti pantun Melayu yang memiliki pola rima, sampiran dan isi (sebagaimana banyak digunakan dalam lirik *kèjhungan/ lalongèdhān*).

³² *Syiir* (syair) berisikan peribahasa yang dilakukan oleh beberapa orang dalam upacara adat. Umumnya disampaikan secara berlagu (melodis).

³³ *Palègghirān* adalah dialog bersambut antara dua orang, berisikan peribahasa untuk tujuan bersenang-senang.

melandasi perilaku manusia. Sementara, watak adalah corak batin seseorang yang khas.

Topik tulisan Rifai tentang citra internal dari sifat-sifat orang Madura perlu dibatasi atau dipilih berkaitan dengan topik penelitian ini. Beberapa sosok pembawaan manusia Madura dipilih berdasarkan kaitannya dengan karakteristik suara *kèjhungan*, konsep dalam memproduksi suara *kèjhungan*, teknik vokal, serta pembawaan *kèjhungan*. Kaitan antara karakter manusia Madura dan *kèjhungan* selanjutnya akan dibahas pada bab V.B.1. Tulisan ini pun tidak berpretensi terhadap nilai baik-buruk yang melekat pada setiap macam pembawaan yang dipilih. Dasar pemilihannya semata-mata untuk mempertegas pemahaman tentang relasi antara karakteristik manusianya dengan karakter gaya nyanyiannya, spiritnya, maupun praktik-praktik *me-ngèjhung* orang Madura secara umum. Adapun pembawaan atau perwatakan yang dipilih melalui paparan Rifai adalah sebagai berikut:

a. *Gherrā* (Kaku)

Kosa kata *gherrā* (kaku) banyak muncul dalam peribahasa Madura. Hal ini mengindikasikan bahwa makna *gherrā* merupakan karakter dominan bagi orang Madura walaupun karakter ini sesungguhnya memiliki konotasi negatif bagi orang Madura sendiri. Beberapa perumpamaan yang menjelaskan hal-hal tersebut, seperti: *akanta na'-anna'an kaju* (seperti boneka kayu) yang ditujukan pada

orang yang tindak-tanduknya dalam bergaul terkesan kaku dan kasar. *Orèng jārèya gherrā, ngara polana bhuru kalowar dari eddussā* (orang itu kaku barangkali karena baru keluar dari kotaknya) yang menggambarkan orang kurang pergaulan. Perumpamaan yang lebih ekstrim, *ghunong na'nong bāto kalèṭṭag* (gunung udik berbatu-batu cadas, kering kerontang) untuk menggambarkan pembawaan seseorang yang sangat kaku, kasar, dan tidak berpendidikan. Kekakuan pada seorang wanita juga banyak disindir dalam perumpamaan, seperti: *parabān rowa tekka'a raddhin, gherrāna ngāṭag kanṭa pèkolan ta' èrao'* (gadis itu sekalipun cantik, kekakuan pembawaannya seperti pikulan yang tidak diserut), yaitu tentang ketidakhalusan penampilan dan perilaku yang menyebabkan kecantikannya sia-sia tak berarti.

Gherrā selalu dimaknai sebagai pembawaan yang konservatif orang Madura dalam hal berekspresi apapun, seperti sikap, tingkah laku, berbahasa, maupun berkesenian. Sebagai contoh, jika ditilik dari penggunaan bahasa Madura baik pengucapan maupun dialeknya, terutama dialek Bangkalan-Sampang yang cenderung cepat dan ekspresif, sangat sulit dipisahkan dari kesan *gerrā* dan kasar tersebut. Pembawaan *gherrā* ini akan dapat berkurang atau hilang manakala habitat pergaulannya berubah atau karena proses pengalaman belajarnya yang luas.

b. *Koko* (teguh, kukuh)

Keteguhan orang Madura dalam memegang keyakinan (prinsip) atau pendirian cukup menonjol. Dalam suasana atau sistim pranata yang kondusif, loyalitas orang Madura dapat diandalkan, artinya tidak gampang goyah oleh adanya pengaruh lain. Dalam perumpamaan disebut *akanta pako ngennèng ka kaju* (seperti tusukan paku mengena ke kayu), maksudnya menancap kokoh. Sejalan dengan itu, orang Madura sangat menghormati dan menyenangkan orang yang *koko oca'na* (ucapannya teguh), *bisa ètegghu' jhānjhina* (dapat dipegang janjinya). Sifat-sifat yang juga diapresiasi yakni orang yang *tegghil/tegghu* (kokoh, tahan banting) baik dalam pengertian fisik maupun mental.

c. *Ta'-kara'a'an* (lantang)

Gaya berbicara orang Madura terkesan terus terang sejalan dengan kata hatinya, lugu (*saduhuna*). Namun, hal itu umumnya disampaikan dengan gaya bicara sehari-hari yang meletup-letup, suara yang lantang, bernada tinggi, terutama saat mereka bergairah, emosional, atau ketika perkataannya dibantah, atau disepelekan. Manakala berbicara dalam keadaan emosi, kecenderungan level suaranya akan semakin meninggi dan menyentak-nyentak (*ra'-mangkara*), seperti orang yang sedang marah. Selain gaya bicara yang lantang, orang Madura tempo bicaranya cepat. Kelantangan dan bicara cepat sering diibaratkan sebagai *pangoca'na mara kèlap*

(bicaranya seperti halilintar), sesuai dengan gerak hati dan perasaannya. Bagi orang luar, gaya bicara semacam itu dinilai mencerminkan watak dan perilaku orang Madura yang kasar. Bahkan, dari gaya bicara ini menimbulkan kesan bahwa orang Madura tidak tahu adat, tidak sopan, atau bahkan dapat dikatakan kurang ajar.

Di Madura, kosakata yang berkaitan dengan kelantangan suara ini rupanya relatif beragam. Selain *ta'-karaṭa'an*, juga ditemukan kosakata yang sepadan lainnya, seperti: *ong-klaongan*, *rat-ṭaradhān*, *rak-oraghān*, *waṭ-towadhān*, *ngar-engngaran*. Kelima kata ini memiliki arti yang relatif sama, yaitu berteriak-teriak. Ada pula kosa kata yang merupakan kausalitas dari sifat *ta'-karaṭa'an* di atas, yaitu kosa kata *santa'* (kencang, keras), *lanyèng* (nyaring), *senga'* (suaranya menyakitkan, 'tajam'), *ènger* atau *bhrebbheghān* (berisik), *compleng* (nyaring berdenging). Banyaknya ragam kata sejenis tersebut mengindikasikan bahwa kosa kata tersebut memiliki makna penting bagi orang Madura.

Kodrat bahasa Madura banyak menggunakan pelafalan yang 'berat'. Hal itu disebabkan karena pelafalan banyak menggunakan tenaga hembusan untuk pengucapan fonem tertentu, yaitu huruf *gh*, *jh*, *dh*, *ḍh*, *bh*. Pelafalan yang demikian rupanya mengakibatkan kurang terdengar merdu di telinga orang luar. Terlebih lagi, ketika pelafalan itu harus disertai dengan suara yang lantang, bertenaga, cepat, dan kontur 'nada bicara' yang relatif ekstrim. Dalam konotasi

umum, suara lantang selain terkesan emosional, tidak sopan, juga memiliki aras konotasi yang lain, yaitu tandas, tidak memiliki keraguan.

d. *Abhābbhā'* (bersemangat)

Abhābbhā' merupakan sikap atas totalitas etosnya yang nampak pada kualitas kerajinannya yang penuh semangat, bahkan kadang terkesan rakus. Dimensi etos kerja demikian menonjol pada orang Madura, sehingga banyak ditemukan padanan kata atas sikap ini, antara lain: *bhārenteng* (sangat giat), *bhājheng* (rajin), *cakang* (cekatan), *tangghinas* (cepat bertindak), *longèd* (telaten, tekun). Semua istilah tersebut merupakan ungkapan yang menandakan kerajinan. Mereka tidak sungkan menyingsingkan lengan baju untuk melakukan segala jenis pekerjaan baik yang halus maupun yang kasar. Kedua sikap tersebut (*bhārenteng* dan *abhābbhā'*) mencerminkan ketekunan dan kesungguhan hati seseorang dalam menjalani pekerjaannya. Orang Madura sangat mengapresiasi seseorang yang memiliki sikap seperti itu, tetapi sebaliknya sangat mencemooh orang yang bekerja dengan tidak sungguh-sungguh, lemah, ataupun malas bekerja lemah (*dhālmos*).

e. *Ghāṭag* (beringas)

Banyak ungkapan bahasa yang mengarah pada pengertian temperamental manusia Madura yang dalam istilah lokal disebut *rajā perro'* atau *rajā bhādhug* ('besar lambung'), yaitu mudah sakit hati.

Namun di sisi lain, mereka menyukai hal-hal yang bersifat jenaka. Tabiat mudah naik darah dan *ghātag* (beringas) akan mudah pula terpancing menjadi sebuah perkelahian. Tidak mengherankan jika di tempat umum seseorang selalu diperingatkan dengan keras untuk senantiasa *ajāgā têngka*, yaitu menjaga tingkah laku agar tidak memancing ketersinggungan atau kemarahan orang lain. Tuntutan seperti ini paling kentara pada suasana perhelatan arisan tradisional rakyat seperti *rèmo*. Oleh karena itu, lalu ada nasehat yang muncul agar *katako'è kasala'an sè kènè' nyoprè solabbhā ka dhusa sè rajā* (takutlah pada kesalahan-kesalahan yang kecil supaya menjadi silau jika akan berbuat dosa yang besar). Peribahasa Madura juga banyak memperingatkan agar jangan mendekati orang-orang yang berwatak *ghātag* tersebut. Jika tidak hati-hati terhadap watak yang demikian itu bagaikan *negghu' bunto'na macan* (memegang ekor harimau), *aghājā' è pèngghir somor* (bergurau di pinggir sumur), *jhājjhālāng nyandher ka apoy* (laron mendatangi api).

f. *Ngala' karebbhā dhibi'* (bertindak sesuai kehendak sendiri)

Sikap *ngala' karebbhā dhibi'* merupakan sisi negatif dari sikap pembawaan *èjhin*, yaitu sikap egoistik yang cenderung mendahulukan kepentingan pribadi secara kaku dari pada mempertimbangkan orang lain. Sikap ini biasanya didukung oleh sifat pembawaan individualistik. Sikap *semau gue* secara normatif sebetulnya dinilai tercela, tetapi sikap ini biasanya didukung oleh potensi sikap yang lain, yaitu *pengko* (bandel). Banyak peribahasa

yang berkaitan dengan sikap perilaku ini, di antaranya *mara orèng akento'* (seperti orang mengentut) ditujukan pada orang yang seenaknya berperilaku tanpa memperdulikan suasana lingkungannya; *tadā' perro' topona* (tidak ada usus buntunya), artinya tidak tahu malu atas tindakan seenaknya itu.

g. *Èjhin* (keperseorangan)

Rasa percaya diri dan kemandirian yang besar diduga karena tertanamkannya sikap pembawaan *èjhin* (keperseorangan, individual) yang menekankan pada rasa ketidaktergantungan dirinya pada orang lain, tidak terkecuali saudara sendiri. Pembawaan *èjhin* ini di mata orang luar seringkali terkesan kurang bersahabat karena dinilai menumbuhkan keeksklusifan di kalangan orang Madura, terutama jika mereka berada di lingkungan yang jauh dari kerabat, justru lebih memiliki rasa kekeluargaan di antara orang Madura.

Makna spesifik dari *èjhin* atau keperseorangan adalah kemampuan individual dalam mengatasi masalah. *Èjhin* menjadi kosakata penting ketika dalam konteks *carok* yang sangat menuntut keberanian, keksatriaan, serta harga diri bagi nama baik dirinya, keluarganya, lingkungan kerabatnya, serta bagi kelompok pertemanannya. Dalam konteks ini, kemampuan individu tidak dapat dipisahkan dengan sifat kemandirian. Meskipun demikian, orang Madura juga dikenal memiliki kesetiakawanan yang tinggi lantaran gemar mengelompok (hanya) pada segolongan. Apabila perasaan malu

atau 'hutang perasaan' itu menimpa dirinya, maka efeknya bisa merambat pada orang-orang sekelilingnya.

h. *Bāngalan* (pemberani)

Pembawaan *bāngalan* banyak tersirat dalam berbagai peribahasa Madura yang menggambarkan kebesaran nyali seseorang dalam menghadapi tantangan, walaupun perawakannya kecil; berani beradu muka (*addhu adā'*) jika dirinya berada di pihak yang benar. Implementasi dari pembawaan *bāngalan* ini nampak pada sikap yang tegar, tegas, tidak kenal takut ketika berhadapan dengan siapapun jika diyakini benar. *Mon kerras pa akerrès* (kalau keras, berkerislah), maknanya kalau ingin berwibawa, persenjatai diri dengan laku utama dan nyali yang besar. Sebuah petuah yang menjelaskan pembawaan berani didasarkan karena kebenaran.

Pembawaan *bāngalan*, juga sedemikian dominan dalam kebudayaan patriarki seperti Madura. Karakter *bāngalan* ini banyak terakomodasi dalam berbagai produk peribahasa dan bahkan seringkali memotivasi atau memprovokasi orang lain saat bersitegang. Contohnya seperti, *orèng lake' matè acarok*, *orèng bine' matè arèmbi'* (laki-laki mati karena *carok*, perempuan mati karena melahirkan); *mon lo' bāngal acarok jhā' ngako orèng Madhura* (kalau tidak berani bertarung jangan mengaku sebagai orang Madura). Peribahasa semacam ini akan mencemooh laki-laki Madura jika tidak berani bertarung (*acarok*). Dapat dipahami jika kemudian orang Madura melakukan *carok* bukan karena semata-mata tidak mau dianggap

sebagai penakut, melainkan juga tetap ingin dianggap sebagai orang Madura. Hal ini memperkuat anggapan bahwa *carok* bukan tindakan kekerasan pada umumnya, melainkan tindakan kekerasan yang sarat dengan makna-makna sosial budaya sehingga perlu dipahami sesuai dengan konteksnya.

i. *Saduhuna* (apa adanya)

Ungkapan *bāngalan* juga dapat dimaknai lebih luas. Ketika tuan rumah memberi suguhan kepada sang tamu hanya dengan minuman saja tanpa makanan, juga dikatakan *bāngalan* (artinya memiliki nyali tidak malu terhadap si tamu). Biasanya pembawaan *bāngalan* ini berhubungan dengan pembawaan *saduhuna* yang mengesankan keterusterangan, keluguan, kejujurannya dalam menyatakan perasaan hati. Kejujuran seseorang untuk mengakui kesalahan membutuhkan sifat berani dan tegar, dan hal ini sangat dihargai oleh orang Madura, seperti terungkap dalam peribahasanya *malèng ngako cètak* (pencuri mengaku kepalanya). Maksudnya, menyatakan kehadirannya dengan menyerahkan diri untuk mengakui kesalahannya tanpa tedeng aling-aling dan meminta maaf.

3. Konsep Kekerasan bagi Orang Madura

Sarjana-sarjana yang telah meneliti budaya Madura seringkali menggunakan kosa kata 'kekerasan' dalam menggambarkan keseluruhan atas perwatakan dan perilaku orang Madura. Meskipun tidak dapat dipungkiri bahwa kosakata tersebut lebih banyak

dipengaruhi oleh buah perilaku *carok*. Menilik topik-topik tulisan, sebagaimana dirangkum De Jonge³⁴ dari berbagai penulis sebelumnya bahkan hingga tulisan saat ini sekalipun, kekerasan nampaknya merupakan makna yang paling dominan dari pada makna-makna lainnya yang diterima oleh orang Madura.

Metafor tentang kekerasan pun bermunculan menyertai dan seakan melengkapi perwatakan dan perilaku orang Madura. Tipikal dan penampilan orangnya, sejarah sosial-politikanya, hingga kondisi geografis alamnya, merupakan setumpuk referensi yang selanjutnya dinilai cocok, bahkan sebagai bagian akibat dari munculnya penggambaran yang melekat tentang orang Madura dengan kekerasan.

Wiyata melihat kekerasan orang Madura sebagai wujud dari ketegasan yang tertuang dalam perangai, sikap, perilaku spontan dan ekspresif. Ketegasan yang kemudian melebihi takarannya, maka bergeser menjadi kekerasan. Pergeseran itu sendiri terjadi karena ada situasi dan kondisi yang membentuknya (*external conditions*). Barangkali yang selalu muncul dari pikiran, sikap, dan tindakan orang Madura adalah ketegasan, bukan kekerasan. Lebih lanjut, ia merumuskan 'kekerasan' orang Madura dalam dua sisi, yaitu kekerasan destruktif dan kekerasan konstruktif. Kekerasan destruktif

³⁴ Lihat beberapa tulisan Huub De Jonge, *Agama, Kebudayaan, dan Ekonomi*. Terj. Suparmin (Jakarta: Rajawali Press, 1989); "Of bulls and men: The Madurese aduan sapi" dalam *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 146 (no.4) (Leiden: KITLV Press, 1990), 423-447; *Garam, Kekerasan, dan Aduan Sapi: Esai-Esai tentang Orang Madura dan Kebudayaan Madura*. Terj. Arief B. Prasetyo (Yogyakarta: LkiS, 2012).

timbul karena adanya perasaan dilecehkan atau tidak adil, sedangkan kekerasan konstruktif adalah kata lain dari ketegasan yang berwibawa (teguh memegang prinsip), ketegasan yang tercermin dalam hal selera (pemilihan warna, cita rasa masakan, berkesenian), dan sebagainya.³⁵

Kekerasan dalam pemahaman orang Madura berada diantara pemahaman pragmatis dan idealistis-substansial yang dipahami melalui wacana-wacana metaforis. Kekerasan dalam pemahaman idealistik atau substansial tergali dari sejumlah referensi kultural yang jauh lebih komprehensif. Artinya, kekerasan merupakan penggambaran tentang keteguhan mempertahankan prinsip atau sesuatu yang diyakini. Kekerasan merupakan metafor dari besarnya kualitas ketaatan, kepatuhan, ketandasan (spontanitas), fanatisme, etos kerja (daya juang), kerajinan, rasa percaya diri, persaingan (daya saing), kenekatan, hingga eksebisionis. Pada tataran lebih lanjut, metafor dikembangkan dalam wacana yang sangat beragam, baik dalam kesastraan maupun lewat ekspresi seni.

Sementara, kekerasan dalam pemahaman pragmatis hampir selalu bermuara pada perilaku fisik (ketubuhan) yang cenderung bermakna negatif, seperti: gaya bicara yang dinilai kasar (baik secara auditif, gramatikal, maupun leksikal), sikap tidak ramah, sikap bermusuhan, hingga perkelahian. Wujud karakteristik orang Madura yang paling negatif dan menakutkan adalah kebiasaan *carok*, yaitu perkelahian khas Madura dengan menggunakan senjata tajam. *Carok*

³⁵ A. Latief Wiyata, "Benarkah Orang Madura Keras?", makalah yang dipresentasikan dalam Kongres Kebudayaan Madura, 9-11 Maret 2007 di Sumenep.

sering dijadikan titik tumpu atau tesis atas kulminasi produk konflik orang Madura, hingga hampir menutupi seluruh sifat-sifat atau sikap dan perilaku lainnya.

Carok secara pragmatis (norma positif) dinilai sebagai sebuah tindakan yang beringas, kejam, tidak berperikemanusiaan. Tentu pandangan ini berpijak pada fakta empiriknya, mengabaikan aspek motif yang melatarbelakangi dan kearifan lokalnya. Oleh karenanya, para antropolog umumnya berusaha menjelaskan sisi substansi atau perkara idealistik yang diyakini masyarakatnya.

Carok dalam perspektif Madura bukanlah tindakan aksi kejahatan. Jika ditilik secara kultural (*local wisdom*), kecenderungan *carok* merupakan reaksi membela diri atau tindakan resistensi terhadap penghinaan yang serius. Dalam posisi semacam ini, *carok* merupakan tindakan yang disetujui, atau setidaknya dimaklumi di lingkungan sosialnya. Dalam situasi tertentu, *carok* juga diharapkan, bahkan seseorang dapat dipaksa oleh (misalnya) kerabat, tetangga atau kawan untuk melakukan *carok*. Pelaku *carok* dalam posisi seperti ini akan dipandang dengan kagum.³⁶

Menurut Spores, *carok* adalah reaksi terhadap kebutuhan yang dirasakan untuk mengembalikan rasa kehilangan martabat pribadi atau kehormatan akibat penghinaan, sehingga menimbulkan rasa malu (*tadā' ajina*), seperti manusia yang tidak lagi mempunyai harga

³⁶ Huub de Jonge, 2012, 130.

diri.³⁷ Rifai turut menegaskan bahwa bahasa Madura tidak memiliki kosakata padanan kata 'dendam'. Konsep *carok* pun bukan membalas kebencian, melainkan keinginan untuk menghilangkan rasa sakit hati. Oleh sebab itu, upaya penghapusan *malo* (malu) dengan cara melunasi, membayar, atau mengimpaskan 'hutang perasaan'³⁸ Namun di sisi lain (dalam konteks pencitraan), *carok* dipandang oleh sebagian pelakunya sebagai suatu alat untuk memperoleh kekuasaan.³⁹

Menurut catatan Wiyata, *carok* selalu berawal dari konflik yang melibatkan unsur pelecehan harga diri. Kasus *carok* terbesar adalah berlatar belakang gangguan terhadap istri, yaitu 60,4%. Selebihnya karena salah paham (16,9%), tanah/warisan (6,7%), utang-piutang (9,2%), dan lain-lain (6,8%). Dari berbagai kasus *carok* di Pulau Madura sendiri maupun di sentra-sentra orang Madura di manapun, masyarakat sub kultur Madura Barat paling menonjol statistik kasusnya. Wiyata memilih Bangkalan sebagai daerah penelitiannya selama lima tahun (1990-1994) juga karena pertimbangan atas menonjolnya kuantitas kasus *carok* di daerah ini.⁴⁰

Touwen-Bouwsma, sebelumnya telah mengamati kekerasan lokal dengan membidik perilaku orang Madura Barat sebagai daerah

³⁷ J.C. Spores, *Running Amok: An Historical Inquiry*. Athens, Ohio: Ohio University Center for International Studies. (Monographs in International Studies, Southeast Asia Series 82, 1988), 106.

³⁸ Mien A. Rifai, 2007, 334-335.

³⁹ Latif Bustami, "Tinjauan Buku 'Carok: Konflik Kekerasan dan Harga Diri Orang Madura' tulisan A. Latief Wiyata" dalam *Jurnal Antropologi Indonesia*, volume 67, 2002, 80.

⁴⁰ A. Latief Wiyata, *Carok: Konflik Kekerasan dan Harga Diri Orang Madura*, (Yogyakarta: LKIS, 2002).

sumber kekerasan. *Carok* sebagai media kekerasannya, dan *rèmo* sebagai wahana atau kancah pertarungan atas konflik-konflik yang ada di antara mereka. Lebih lanjut, ia mengidentifikasi *common sense* yang berkembang pada masyarakat Madura sendiri tentang kecenderungan perbedaan corak kekerasan yang ada. Jika orang Madura Timur dinilai lebih suka menggunakan tenung (sihir) dari pada kekerasan fisik untuk menyerang lawan, sebaliknya orang Madura Barat dinilai lebih suka menggunakan kekerasan fisik kontak langsung, serta dianggap lebih kasar karakternya. Namun secara umum, ia tetap menilai bahwa penggunaan kekerasan dalam masyarakat Madura masih dipandang sebagai ciri khas orang Madura secara keseluruhan.⁴¹

Terlepas dari penyebab langsung terjadinya *carok*, sebetulnya ada sejumlah sifat kondusif yang memicu suburnya kebiasaan berkelahi tersebut, yaitu pembawaan dari manusianya itu sendiri, seperti sifat ekspresif, spontan, terbuka, temperamental, dan bernyali besar. Sifat tersebut, menurut Wiyata, senantiasa termanifestasikan ketika harus merespons segala sesuatu yang dihadapi, khususnya terhadap perlakuan orang lain atas dirinya.

Misalnya, jika perlakuan itu membuat hati senang, maka secara terus terang tanpa basa-basi, mereka akan mengungkapkan rasa terima kasihnya seketika itu juga. Tetapi sebaliknya, mereka akan spontan bereaksi keras bila perlakuan terhadap dirinya dianggap tidak adil dan menyakitkan hati. ... Pada tingkat yang ekstrim, jika perlu

⁴¹ Elly Touwen-Bouwsma, "Kekerasan di Masyarakat Madura" dalam Huub de Jonge, *Agama, Kebudayaan, dan Ekonomi*. Terj. Suparmin (Jakarta: Rajawali Press, 1989a), 163.

mereka bersedia mengorbankan nyawa. Sebaliknya, jika orang Madura dihargai sebagaimana mestinya, sudah dapat dipastikan mereka akan menunjukkan sikap dan perilaku *andhâp asor* [sopan santun].⁴²

Dalam konteks kekinian, menurut De Jonge, *carok* bukan satu-satunya institusionalisasi kekerasan dan penyelesaian konflik. Terjadinya *carok* tergantung dari pengaruh timbal balik antara alasan, konteks, situasi setempat, waktu, dan sifat-sifat orang yang terlibat. Interaksi antar kondisi seringkali mengakibatkan terjadinya *carok*, tetapi tindakan kekerasan itu kadang-kadang dapat dihindari, bahkan tidak terjadi sama sekali.⁴³ Kemajuan pendidikan dan kesadaran hukum masyarakat Madura kini berpengaruh secara signifikan terhadap fenomena *carok* di tengah kehidupan masyarakat Madura.

Dalam dunia seni dan bahasa Madura, makna "kekerasan" (atau lebih tepat "ketegasan" [meminjam istilah Wiyata]) kerap muncul baik secara eksplisit maupun implisit. Makna tersebut terasa menguat terutama jika dilihat dari aspek pengungkapannya (ekspresi). Hal yang menarik dari dunia ekspresi di Madura adalah kenyataan atas adanya perbedaan karakter yang dikotomik membelah budaya Madura dalam dua kutub sub kultur, yaitu Madura Barat dan Madura Timur. Kecenderungan karakteristik yang berbeda itu sesungguhnya dapat diamati dengan gamblang, baik dari aspek perwatakan

⁴² Latief Wiyata, "Menyingkap Karakter Etnis Madura dan Kebiasaan Carok: Masyarakat Ini Ekspresif, Spontan, dan Terbuka", makalah *Lingkungan Sosial Budaya Madura* dalam *Seminar Prakarsa Masyarakat dalam Kerangka Pembangunan Daerah Madura* di Universitas Bangkalan, 21 Nopember 2008.

⁴³ A. Latief Wiyata, 2002, xiii.

(pembawaan), perilaku sosial, dialek dan gaya bahasa, maupun ekspresi karya seninya.

Sekalipun pada ranah yang substantif, seperti nilai-nilai tentang pandangan hidup pada kedua sub kultur tersebut tergolong sama (sulit dibedakan), tetapi pada ranah implementasi itulah nampak relatif berbeda. Perilaku gaya nyanyian, perilaku bahasa, perilaku sosial dan pengalaman historis telah menandai perbedaan dua gaya budaya Madura Barat dan Timur, yang diyakini berkaitan dengan perbedaan perwatakan kolektif yang khas masyarakatnya. Sayangnya, bahasan ilmiah yang khusus mengenai perbedaan perwatakan tersebut belum ada. Barangkali hal itu karena sulit secara metodologi, atau dianggap sebagai sesuatu yang sensitif (sebuah dikotomi yang tidak menguntungkan secara politis).

Relativitas perbedaan kultur ini penting dibicarakan di sini (dalam konteks gaya) untuk melihat hubungan 'hulu-hilir' antara karakteristik manusia dengan ekspresi seninya. Apalagi, topik penelitian ini mengangkat hanya salah satu ekspresi seni yang berada dalam sub kultur Madura Barat, sehingga perwatakan kolektif masyarakatnya lebih diutamakan. Perbedaan-perbedaan yang ada sesungguhnya dapat berfungsi sebagai pembentuk identitas kelompok atau batas gaya budaya, yang menurut Kaemmer dampaknya dapat digunakan untuk mengabadikan perbedaan-perbedaan itu sendiri.⁴⁴

⁴⁴ John E. Kaemmer, *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music* (Austin: University of Texas Press, 1993), 159.

Berkaitan dengan perbedaan gaya budaya tersebut, kemudian banyak beredar referensi bersifat anekdot, lelucon, bahan mengolok-olok atau gunjingan di antara mereka yang muncul dari perspektif sub kultur barat dan timur tersebut. Mengutip tulisan Rifai:

Dalam gurauan di kalangan orang Madura timur dinyatakan bahwa orang Sumenep adalah kelompok elit dan bangsawan (*ghustè* [red, gusti], lapis pertama dalam tatanan kemasyarakatan) manusia Madura, dan orang Pamekasan merupakan priyayi (*parjāji*, lapis kedua) atau diplomat. Adapun orang Sampang (Madura barat) dianggap sebagai pedagang dan pekerja yang berguna karena kekuatan ototnya (saudagar, juragan, dan kuli, di lapis ketiga), sedangkan orang Bangkalan hanyalah kelompok premanya (*blatèr*, lapisan terbawah). Anwar (1996) menambahkan bahwa kegiatan penduduk Madura timur lebih ditekankan pada olah batin, sementara penduduk Madura barat lebih bertumpu pada olah fisik tubuh, terutama keterampilan bela diri. Olok-olok seperti ini sering dibalas oleh orang Madura barat dengan mengingatkan bahwa selama beberapa abad pemimpin Madura timur berasal dari – mempunyai hubungan darah dengan – leluhur bangsawan Bangkalan. Dari gurauan ini dapat dilihat bahwa orang Madura timur (yang dulunya lebih suka disebut *orèng Songennep*) dan Madura Barat (yang di Madura disebut *orèng Bhāngkalan*) itu tidak selamanya akur, karena sejarah panjang mereka telah mengikuti alur berbeda.⁴⁵

Dalam ranah estetika, metafor-metafor kekerasan dapat diamati dari pengungkapan budaya orang Madura melalui bahasa dan seninya. Hubungan tersebut sebagaimana layaknya hubungan logis di dalam sistim kebudayaan, yaitu antara sistim nilai, perilaku, dan hasil budayanya. Banyak teori yang mengungkapkan pengertian bahwa karya seni merupakan produk ekspresi yang mampu

⁴⁵ Mien Ahmad Rifai, 2007, 329-330.

mengejawantahkan antara karakter dan nilai budaya yang mendalam dalam sistim ungkap suatu produk kebudayaan. Koentjaraningrat memberi petunjuk sederhana bahwa jika orang ingin mengetahui suatu kebudayaan tertentu, maka kenalilah keseniannya.⁴⁶

Jika melihat kembali ekspresi kebahasaan di Madura, ada dua basis berdasarkan sub kultur barat dan timur. Perbedaan tersebut nampak jelas pada kosakata, struktur kalimat percakapan, dan dialek (logat) antara Madura Timur dan Madura Barat. Jika orang Madura Timur mengucapkan suatu kata dengan utuh, struktur kalimat pun juga utuh sehingga terkesan panjang, sedangkan orang Madura Barat lebih cenderung menyingkat-nyingkat kata, struktur kalimat pun juga diringkas secara tidak utuh, tergantung pada konteks pembicaraannya, sehingga hanya efektif digunakan dalam bahasa percakapan yang mengandalkan kecepatan komunikasi.

Dari segi dialek, gaya berbicara orang Madura Timur dan Barat juga menunjukkan perbedaan yang menyolok. Orang Madura Timur memiliki dialek yang lemah gemulai, intonasinya bermuatan melodis, sehingga terkesan halus dan merdu. Dialek orang Madura Barat seakan memiliki karakter yang berkebalikan, yaitu energik, agresif, kadang meletup-letup, 'iramanya' cepat, terkesan tergesa-gesa, irit, lugas, dan intonasinya ekstrim sehingga terkesan tidak tenang dan nada bicara seperti orang marah. Keadaan ini didukung oleh intensitas suara yang cenderung keras.

⁴⁶ Koentjaraningrat, *Kebudayaan, Mentalitas dan Pembangunan* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1993), 113.

William D. Davies, seorang peneliti bahasa Madura, melihat perbedaan ekspresi kebahasaan tersebut sebagai berikut:

*Speakers of the Western dialect tend to characterize themselves as very straight forward and direct, saying what is on their minds without equivocation (in a way reflecting what some outsiders say of the Madurese in general). They impressionistically characterize their speech as sonically more clipped, spoken at a high volume. Eastern Madurese are considered more soft spoken and refined, given more to circumlocution.*⁴⁷

Menurut Davies, apa yang diungkapkan penutur dialek Madura Barat dengan karakter spontan dan impresif itu sesuai dengan apa yang ada di dalam pikirannya. Artinya, karakter orang Madura Barat lebih bersifat eksplisit dalam mengungkapkan sesuatu. Sementara, penutur dialek Madura Timur dalam mengungkapkan sesuatu cenderung berkata halus dan berbelit-belit, serta lebih suka menahan diri.

Akibat perbedaan yang menyolok ini, kerap dijadikan bahan olok-olok di antara kedua sub kultur tersebut tiada habisnya, tidak juga hingga sekarang sekalipun kualitasnya tidak signifikan lagi. Dalam arti bahwa dalam konteks pergaulan sehari-hari, perbedaan-perbedaan itu tidak menjadi gangguan yang berarti lagi mengingat kesadaran berbudaya semakin matang, mobilitas penduduk yang semakin cepat, percampuran kultur yang semakin terbuka dan beragam. Masyarakat Madura kini sudah terbiasa dengan realitas perbedaan tersebut. Di sisi yang lain, perbedaan-perbedaan itu

⁴⁷ William D. Davies, *A Grammar of Madurese* (Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co, Mouton grammar library, 2010), 5.

kenyataannya masih eksis, bahkan sengaja ditonjolkan, terlebih jika dilihat dalam konteks penggalian dan pengembangan nilai-nilai lokalitas dari kebudayaan sub kultur masing-masing.

Kekerasan dalam sebuah metafor seni Madura dapat diartikan sebagai kekasaran, keberanian, ketegasan (tandas, lugas), kekakuan, kelantangan, atau kekontrasan (*blakah*). Hampir semua produk seni terutama pada seni tradisional (yang kuno) menunjukkan ciri-ciri semacam itu. Seni ukir-ukiran Madura menampilkan karakter garis yang tegas, kokoh, dan kasar. Batik tulisnya menampilkan warna yang menyala dan garisnya yang tidak rapi (ekspresif). Pecut hiasnya menampilkan komposisi warna menyala (merah, kuning, hijau, biru, hitam) tanpa warna komplementer. Arsitektural bangunan lama yang menampilkan kesan kokoh dan sederhana secara keseluruhan. Tariannya, khususnya gerak tari laki-laki hanya mengenal karakter gerak yang bertenaga dengan vokabuler gerak yang minim sehingga terkesan kokoh. Teater rakyatnya pun terutama di Bangkalan banyak menggunakan bahasa sehari-hari (*enĵā'-iyā; ngoko* [Jw]) dengan dialek yang menghentak-hentak dan suara yang keras. Dalam beragam bentuk permainan rakyat, barangkali hanya karapan sapi yang paling banyak menampilkan makna kekerasan seperti tersebut di atas, sebab karapan sapi merupakan peristiwa budaya yang melibatkan banyak aspek, seperti: historis, kultural, mitos, sosial, ekonomi, dan politik. Meskipun demikian, orang tidak mudah menjelaskan hubungan

karakter kekerasan di dalam guratan ekspresi seni tradisional itu kaitannya dengan karakter umum kultur Madura tadi.

B. Faktor-Faktor yang Memengaruhi Perwatakan Orang Madura

Berbicara mengenai 'akar' atau muasal, maka dengan sendirinya membicarakan peristiwa-peristiwa sejarah. Tulisan ini membatasi pada persoalan-persoalan historis yang memiliki relevansi dengan akar kekerasan itu sendiri. 'Kekerasan' yang dimaksud tidak hanya dalam pengertian perilakunya, tetapi yang lebih intrinsik adalah pada pengertian perwatakannya. Sebagaimana dijelaskan di bagian awal bahwa perwatakan orang Madura dan nilai-nilai kekerasan atau ketegasan menjadi variabel penting dalam mengungkapkan entitas *kèjhungan*. Gaya nyanyian ini terlahir dari produk masa lalu yang berkaitan pula dengan pengalaman dunia ide (spirit) masa lalunya.

Sejumlah keadaan yang saling berkaitan dan ikut memberikan sumbangan penting dalam terbentuknya citra karakter orang Madura (menurut De Jonge) adalah faktor ketandusan tanah pulau Madura, kemiskinan penduduknya, keadaan yang relatif terisolasi secara geografis dan sosial, migrasi, serta hubungan politik internal dan eksternal.⁴⁸ Temuan Sudagung atas pendalamannya pada teori-teori perilaku, menyimpulkan pula bahwa pembawaan dan perilaku orang Madura terbentuk karena terpaan lingkungan alam yang gersang dan tandus, sumber daya alam hayati yang tidak mencukupi memenuhi

⁴⁸ Huub de Jonge, 2012, 77.

kebutuhan, serta lingkungan sosial yang penuh dengan tantangan persaingan. Kondisi sumber daya yang serba terbatas, menyebabkan atas tumbuhnya karakter sensitif di kalangan masyarakat Madura.⁴⁹

1. Faktor Tipologi Geografis

Pulau yang dikenal sebagai pulau 'garam' ini terletak di timur laut pulau Jawa dengan koordinat sekitar 7° lintang selatan dan antara 113° dan 114° bujur timur yang terbagi beberapa pulau besar dan kecil. Pulau Madura adalah yang terbesar yang dikelilingi pulau-pulau yang lebih kecil, seperti Puteran, Sapudi, Raas, Kangean, dan pulau-pulau lain yang lebih kecil yang jumlahnya lebih dari 100, baik yang berpenghuni maupun yang tidak berpenghuni. Ditinjau dari sudut geologi, pulau-pulau tersebut merupakan kelanjutan dari pegunungan kapur utara yang menghampar dari daratan utara Jawa Timur.⁵⁰

Luas keseluruhan Pulau Madura kurang lebih 5.168 km², atau kurang lebih 10 persen dari luas daratan Jawa Timur. Rentangan pulau ini dari ujung barat di Kamal ke timur di Kalianget sekitar 160 km dan bagian terlebar utara ke selatan 40 km dengan luas daratan sekitar 4200 km². Sedangkan untuk seluruh wilayah kurang lebih 5168 km². Panjang daratan untuk seluruh wilayah mencapai sekitar 340 km². Di antara jajaran pulau di Nusantara, pulau Madura

⁴⁹ H.S. Sudagung, *Mengurai Pertikaian Etnis: Migrasi Swakarsa Etnis Madura ke Kalimantan Barat* (Jakarta: ISAI, 2001), 131.

⁵⁰ Latief Wiyata, 2002, 30.

termasuk di antara daerah yang kering, tandus, tidak hijau, kurang subur. Ini disebabkan karena kondisi tanahnya yang kurang baik untuk tetumbuhan, pulaunya yang kecil sehingga sungai-sungainya pendek, pegunungan atau bukit kapur dengan ketinggian sekitar 470 m di atas permukaan laut.⁵¹

Bahan induk tanah pulau ini umumnya berupa batu kapur, batu pasir, dan bebatuan endapan. Ketandusan tanah ini makin meningkat dikarenakan iklim yang terhitung kering atau angin musim timur (dalam istilah setempat disebut *nèmor*). Di Musim kemarau inilah suhu udara Madura dapai mencapai rata-rata 35° celcius, dan ketika musim hujan berkisar pada angka 28° celcius. Karakteristik suhu udara yang demikian, Madura tergolong beriklim panas.⁵²

Kondisi geografis pulau Madura dengan topografi yang relatif datar di bagian selatan dan semakin ke arah utara tidak terjadi perbedaan elevansi ketinggian yang begitu mencolok. Selain itu juga merupakan dataran tinggi tanpa gunung berapi dan tanah pertanian lahan kering. Komposisi tanah dan curah hujan yang tidak sama di lereng-lereng yang tinggi letaknya justru terlalu banyak sedangkan di lereng-lereng yang rendah malah kekurangan dengan demikian mengakibatkan Madura kurang memiliki tanah yang subur.⁵³

⁵¹ Muhammad Djakfar, *Anatomi Perilaku Bisnis Dialektika Etika dengan Realitas* (Malang: UIN-Malang Press. 2009), 125.

⁵² Huub de Jonge, *Madura dalam Empat Zaman: Pedagang, Perkembangan Ekonomi, dan Islam* (Jakarta: PT Gramedia, 1989), 8.

⁵³ Muhammad Jakfar, "Tradisi Toron: Konstruksi Agama, Budaya, atau Sosial?" dalam <http://lontarmadura.com/tradisi-toron-konstruksi-agama-budaya-sosial>, diunduh pada 24 Juli 2013.

Meskipun demikian, lahan pertanian harus tetap diberdayakan sedapat mungkin untuk memenuhi kebutuhan hidup penghuninya. Oleh karenanya, sebagian dataran rendah yang tidak begitu luas itu masih dapat dijadikan persawahan yang beririgasi dengan memanfaatkan sungai-sungai yang kecil dan pendek tersebut. Di daerah yang tidak memiliki sungai, masih diupayakan pula sawah tadah hujan. Pada musim kemarau, sawah tadah hujan sangat cocok untuk ditanami tembakau, seperti di daerah pedalaman Madura Timur. Di luar itu, kegiatan pertanian penduduk hanya dapat dilakukan secara terbatas di lahan perladangan atau tegalan yang tidak diairi.⁵⁴

Karakteristik alam yang demikian tandus dan beriklim panas itu memaksa orang Madura memiliki etos kerja yang terbiasa dengan kerja keras dan tekun. Salah satu prinsip mereka yang menyiratkan spirit bekerja keras untuk memenuhi kebutuhan hidupnya tercermin dalam peribahasanya *kar-karkar colpè*, yaitu prinsip mencari makan seperti ayam (mengais-ngais remah dengan cakar kakinya, lalu mencocoknya). Menurut Leunissen, bertani justru menjadi mata pencaharian utama bagi sebagian besar penduduknya sejak dulu. Mereka menyiasati dengan bertani di masa musim hujan dan beternak sapi di musim kemarau, kecuali bagi sawah-sawah beririgrasi.⁵⁵

⁵⁴ Mien A. Rifai, 2007, 25.

⁵⁵ Leunissen dalam Rifai, 2007, 79.

Bagi penduduk Madura yang tinggal di daerah pesisir, mata pencaharian terpentingnya adalah nelayan, dan hamparan laut menjadi lahan produktif mereka. Seperti halnya pandangan Sudagung, jiwa bahari yang melekat pada hampir seluruh masyarakat pesisir Madura, telah memberi peran penting bagi armada perahu-perahu Madura dalam melayani jalur-jalur pelayaran tradisional di nusantara, seperti melayani transmigran swakarsa.⁵⁶ Semboyan hidup *abhāntal ombā', asapo' angèn* (berbantal ombak, berselimut angin) menyiratkan keberanian laki-laki Madura dalam menghadapi hidup di manapun. Sebetulnya, spirit semacam ini bersifat umum bagi manusia Madura menghadapi tantangan hidup, terutama dalam dunia pekerjaan.

Kerja keras dan kondisi alam yang tandus dan panas itulah secara tidak langsung turut pula membentuk atau mempengaruhi tipologi fisik dan karakteristik perwatakan manusia penghuninya. Penduduk pribumi sejati Madura umumnya memiliki tengkorak dengan celah mata lebar mendatar dan tulang pipi lebih menonjol. Akibatnya, raut muka bersegi-segi tajam, tidak halus, dan penampilannya kurang menarik, apalagi didukung oleh tubuh yang kurus dan kulitnya yang coklat kegelapan. Meskipun postur tubuhnya kecil, tetapi perawakan tubuhnya kukuh, berotot, terlihat kekar. Penampilan mereka terkesan kurang bersahabat, apalagi didukung oleh perwatakannya yang keras dan bicaranya yang lantang. Kerja

⁵⁶ HS. Sudagung, 2001, 56.

keras dan kondisi alam tersebut secara tidak langsung juga membentuk karakteristik masyarakat yang egois dan keras, bahkan tidak terkecuali kaum perempuannya juga.⁵⁷

2. Faktor Ekologi Tegalan

Kenyataan iklim panas dan jenis tanah yang berkapur menyebabkan ekosistem tegal (perladangan) sudah menjadi satu dengan masyarakat Madura, sehingga sulit untuk memisahkan pengaruhnya pada organisasi sosial dan sistem simbol masyarakatnya. Luasan tegal sangat menyolok dominasinya atas sawah, satu kenyataan yang berkebalikan dengan keadaan di Jawa pada umumnya.

Kuntowijoyo menjelaskan bahwa melalui ekosistem tegal, dapat diketahui pola pemukiman dan sekaligus organisasi desa-desa Madura. Jika di Jawa, pola pemukiman di daerah persawahan mengelompok pada desa induk (*nuclear village*) dengan persawahan di sekitar desanya, tetapi di Madura pola desa induk semacam di Jawa jarang ada. Kebanyakan desa-desa di Madura mempunyai pola desa tersebar (*scattered village*), dengan setiap pemukiman penduduknya terpencar-pencar dan masing-masing tempat dikelilingi oleh tegal. Setiap pemukiman terdiri dari sekitar lima atau enam keluarga dengan hubungan keluarga inti sebagai faktor pengikatnya. Desa memencar semacam ini tentu mempunyai pengaruh dalam organisasi

⁵⁷ "Perempuan, Pesantren, dan Carok Simbolis" dalam *Kompas*, Senin 9 September 2002.

sosialnya, di samping ekosistem tegal itu sendiri yang dalam mengelola tanah pertaniannya tidak melibatkan banyak orang (biasanya hanya dikerjakan oleh satu keluarga saja). Konsekuensi logisnya bahwa masyarakat tidak punya banyak waktu untuk bekerjasama dalam mengatur pengairan desa, serta tidak mempunyai solidaritas desa yang tinggi. Tidak mengherankan jika mereka relatif sulit membangun kontak sosial di antara warga, sulit membentuk solidaritas desa, dan lebih tersosialisasi untuk memiliki rasa percaya diri yang bersifat individual. Dampak lainnya bahwa orang pedesaan Madura terkesan egoistis, protektif (memiliki kerucigaan yang tinggi), dan kurang koordinatif.⁵⁸

Rasa mawas diri pun menjadi terasah pula, indikasi ini terlihat dari pola pemukiman *kampong mējhi*, yaitu sekumpulan rumah berdasarkan klan keluarga perempuan. Sekumpulan rumah itu berbentuk melingkar, dikelilingi tanaman hidup sebagai pagarnya, dan hanya memiliki satu pintu di bagian depan sehingga tidak ada jalan bagi orang untuk keluar atau masuk rumah. Tatanan pemukiman semacam ini mengindikasikan terhadap kondisi sosial yang kurang aman dan memerlukan proteksi. Kelompok-kelompok pemukiman penduduk desa tersebut satu sama lain saling berjauhan bahkan terkesan terisolasi. perkampungan juga melahirkan proteksi khusus perempuan. Lelaki dan perempuan tidak bertemu di ruang

⁵⁸ Kuntowijoyo, *Radikalisasi Petani: Esei-Esei Sejarah* (Yogyakarta: Benteng Intervisi Utama, 1993), 85-86. Lihat pula bukunya yang lain, *Perubahan Sosial dalam Madura 1850-1940* (Yogyakarta: Mata Bangsa, bekerja sama dengan Yayasan Adikarya IKAPI dan The Ford Foundation, 1980/2002).

tamu. Untuk menemui tuan rumah, lelaki biasanya menemui di langgar. Jika tamu datang bersama istrinya, maka hanya istrinya yang boleh masuk ruang tamu. Oleh karena itu, setiap tamu harus menuju bangunan surau, di tempat inilah si tamu akan ditemui oleh tuan rumah laki-laki.⁵⁹

Masyarakat pedesaan Madura yang hidup dalam ekosistem tegalan hanya dapat disatukan dalam solidaritas agama yang mampu memberikan sentimen kolektif melalui upacara-upacara ibadah dan ritual, serta sistem simbol yang satu. Posisi ulama dalam hal ini menjadi figur penting di pedesaan Madura. Keharusan agamalah yang membuat orang Madura menjadi sebuah masyarakat yang didasarkan pada agama, dan pada otoritas ulama. Untuk kepentingan kelembagaan sosial, masyarakat tegalan cukup menyandarkan diri pada sistem organisasi keagamaan. Bukan hal mustahil kalau pengaruh pada kiai menjadi besar dan mendalam pada masyarakat Madura.⁶⁰

Dalam konteks sosio-ekologis, tidak semua orang atau komunitas di Madura terserap ke dalam wacana dan ritual keagamaan yang dibawa oleh kiai sebagai agen sosial di desa, sebagaimana dalam pengamatan Kuntowijoyo. Struktur ekologi pertanian yang tidak produktif tersebut juga melahirkan proses sosiologis yang tidak selalu merujuk pada kehidupan beragama yang

⁵⁹ A. Latief Wiyata, 2002, 41,43.

⁶⁰ Kuntowijoyo, 1993, 6, 87.

dibawa oleh para kiai. Kenyataannya, menurut Rozaki, ada proses sosial lain yang dibangun oleh individu atau komunitas sosial Madura, yakni lahirnya eksistensi komunitas *blatèr* (jagoan, jawara, atau bandit, bajingan).⁶¹ Awalnya, fenomena *blatèr* ini adalah ekspresi spontan untuk mengatasi akibat kondisi kemiskinan dan kelaparan. Tahap selanjutnya, fenomena *blatèr* mengalami ideologisasi, yaitu bahwa dengan menjadi *blatèr* ternyata memberi jalan dalam mengatasi kemiskinan dan kemelaratan hidup. Apalagi tidak semua pemuda memiliki etos yang produktif, berjiwa ulet, dan berani bekerja keras. Dengan menjadi *blatèr* atau bergabung dengan komunitas *blatèr* bagi seorang pemuda desa, selain dapat melepaskan diri dari nasib sebagai petani yang miskin, dia juga dapat membangun kehormatan diri sebagai 'sang pemberani' atau jagoan di desa.⁶²

Sistim pertanian tegalan dengan tanah tandus dan curah hujan yang sangat terbatas mengkondisikan petani Madura menghasilkan produk pertanian yang serba terbatas. Produktivitas hasil pertanian yang terbatas tidak sebanding dengan peningkatan jumlah penduduk dari tahun ke tahun. Menghadapi kondisi demikian, solusi yang dianggap strategis bagi orang Madura adalah melakukan migrasi. Suatu proses berpindah tempat ke lingkungan yang lebih baik

⁶¹ Kharisma seorang kiai dibentuk dari faktor genealogis (keturunan), sehingga memudahkan otoritas kulturalnya diterima oleh masyarakat dibandingkan dengan "prestasi" moralnya dan keilmuannya. Sementara, kharisma seorang *blatèr* dibentuk dari faktor "prestasi" sebagai seorang jago. Faktor genealogis hanya sebagai pelengkap (alat pembenar ketika seseorang telah berhasil membuktikan prestasinya). Abdur Rozaki, *Menabur Kharisma Menuai Kuasa, Kiprah Kiai dan Blatèr sebagai Rezim Kembar di Madura* (Yogyakarta: Pustaka Marwa, 2004), 107.

⁶² Abdur Rozaki, 2004, 60-61.

dikarenakan faktor tekanan (*push factor*) ekonomi yang tidak mampu di atasi. Bahkan secara umum, De Jonge menyimpulkan bahwa sistim perekonomian di Madura itu sejalan dengan proses migrasi masyarakatnya.⁶³ Sekalipun migrasi itu terus-menerus terjadi, kenyataannya bahwa migrasi bukanlah jalan satu-satunya dalam memperbaiki nasib atau cara untuk bertahan hidup dengan tetap tinggal di Madura. Rozaki mengungkapkan bahwa ada cara lain yang sangat khas ditempuh oleh sebagian masyarakat Madura, sekalipun hal itu dipandang sebagai jalan 'hitam', yaitu dengan menjadi *blatèr*.⁶⁴

Kuntowijoyo dalam menyoroti ekologi Madura menyimpulkan bahwa ekologi fisik dan sosialnya hingga saat ini pun belum ada perubahan signifikan. Mobilitas geografis yang sudah terjadi sejak abad ke 19 dengan banyaknya orang Madura bermukim di Jawa Timur juga tidak dapat mengubah budayanya. “Orang Madura dapat meninggalkan Pulau Madura, tetapi tidak dapat meninggalkan kemaduraannya”. Dengan kata lain, karakteristik dan konsep kultural

⁶³ Huub de Jonge, 1989b.

⁶⁴Apresiasi masyarakat Madura terhadap sosok *blatèr* seringkali memunculkan sikap mendua. Di satu sisi, *blatèr* dicitrakan sebagai sosok yang memberi perlindungan keselamatan secara fisik terhadap masyarakat, perangainya sopan dan menghargai orang lain, berjiwa pemberani tetapi tidak sombong, kepandaian kanuragannya tidak dipamerkan, sehingga membuat orang menghormatinya. Sementara di sisi lain, *blatèr* yang tidak menjalankan peran sosial di atas, dijuluki sebagai bajingan, yaitu sosok yang angkuh (*angko*), perangainya kasar, sombong, dan suka membuat keonaran, berjudi, minum-minuman keras, main perempuan, mencuri, dan sebagainya. Meskipun demikian, kedua istilah itu (*blatèr* dan bajingan) di lapangan seringkali tidak mengalami perbedaan. Abdur Rozaki, 2004, 9-10.

sebagai dasar-dasar perilaku orang Madura saat ini masih terintegrasi dengan *setting* sejarah sosialnya.⁶⁵

3. Faktor Sejarah Politik dan Sosial

Hal yang perlu dicatat dalam memahami akar kekerasan orang Madura melalui latar belakang sejarah sosialnya, adalah momentum-momentum penting yang menandai atau menguatkan alasan mengenai ingatan drama sosial yang telah dialami masyarakat Madura sendiri selama beberapa abad silam. Intinya bahwa muara kekerasan di Madura lahir karena faktor-faktor kesulitan yang berkepanjangan, kemelaratan, ketidakberdayaan, dan persaingan bertahan hidup antar sesama.

Madura, secara ekonomi dan politik, tidak bisa melepaskan diri dari pengaruh Jawa, bahkan sejak jaman kerajaan Kalingga atau Mataram kuno, lalu berlanjut ke Dinasti Isana keturunan Mpu Sindok yang menguasai Jawa Timur pada abad X-XII, maka kerajaan-kerajaan di Madura hanya menjadi daerah taklukan atau negara-negara bawahan yang tidak begitu berarti. Hingga pudarnya kerajaan Majapahit di abad XVI, Madura masih tetap merupakan negara bawahan yang kurang diperhitungkan. Meskipun demikian, kontribusi yang diperhatikan oleh dunia luar terhadap Madura adalah

⁶⁵ Kuntowijoyo, 2002, 599-600.

pasokan garamnya, serta sumbangan tenaga kerja sumber daya manusia pada dunia kemaritiman, kemiliteran, dan perkebunan.⁶⁶

Sejarah politik kekuasaan di Madura secara terus-menerus berada di bawah kekuasaan Dinasti Mataram Islam, sejak kekuasaan Sultan Agung, tahun 1624, kemudian berpindah dikuasai VOC (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie*) pada tahun 1705 di Madura Timur⁶⁷ dan tahun 1743 di Madura Barat⁶⁸. Setelah VOC bangkrut di akhir tahun 1799, maka seluruh Madura kemudian berpindah menjadi milik jajahan negara kolonial Belanda. Dalam hal ini, Belanda memberlakukan kebijakan istimewa dengan memberikan kekuasaan kepada penguasa pribumi Madura dan tidak dianggap sebagai bawahan biasa, tetapi sebagai panembahan atau bupati yang dirajakan. Penguasa pribumi itu dijadikan sekutu merdeka yang berswapraja penuh, terkadang dibiarkan bergelar sultan. Mereka semua dilantik oleh Gubernur Jenderal Belanda.⁶⁹

Babak baru tersebut justru tidak menunjukkan perbaikan hidup rakyat Madura. Kemiskinan dan kemelaratan yang dialami masyarakat, tidak saja karena kondisi sistim ekologis-pertanian tegal yang tidak memberikan keuntungan ekonomis, tetapi juga

⁶⁶ Mien A. Rifai, 2007, 32-33.

⁶⁷ Tahun 1705 merupakan tercapainya perjanjian baru antara Pakubuwana I dan VOC yang di antaranya berisi tentang penyerahan separoh Madura bagian timur dari Pakubuwana I ke tangan VOC. MC. Ricklefs. *Sejarah Indonesia Modern: 1200-2004* (Jakarta: Serambi Ilmu Semesta, 2005), 196.

⁶⁸ Tahun 1743, Mataram menyerahkan secara mutlak Madura Barat kepada VOC. MC. Ricklefs, 2005, 211.

⁶⁹ Mien A. Rifai, 2007, 35.

diakibatkan karena struktur kekuasaan yang tidak memperdulikan kondisi perbaikan hidup rakyat. Menurut De Jonge, rakyat Madura mengalami eksploitasi yang dilakukan oleh 'kekuasaan kembar' yaitu para kaum aristokrat-ningrat yang menjalankan birokrasi kekuasaan, dan berkolaborasi dengan Belanda. Kekuasaan Belanda yang tidak hanya memeras ekonomi rakyat, tetapi juga fisik dan mentalitas rakyat. Dalam kondisi demikian, rakyat Madura menjadi kacau-balau. Tidak jarang muncul pencurian tanam pangan, sapi, dan komoditi lainnya yang disertai kekerasan, bahkan pembunuhan sering terjadi di antara rakyat sendiri.⁷⁰

Pada titik inilah modus pemerasan mulai dirasakan oleh rakyat Madura. Sejak saat itu, penguasa pribumi diharuskan menyerahkan upeti secara cuma-cuma berupa hasil bumi karena alasan bahwa desa-desa sebagai sumber penghasilan bagi keluarga-keluarga ningrat yang telah diatur sebagai *percaton* (sistim upeti) oleh penguasa itu⁷¹; penguasa menyerahkan tenaga kerja rodi dari rakyatnya untuk kepentingan Belanda; komoditas perdagangan hasil bumi dibandrol dengan harga murah; semua daerah di Madura dituntut mengerahkan laskar untuk keperluan peperangan Belanda sepanjang melakukan petualangan politik *divide et impera* di nusantara. Sejak tahun 1831, laskar-laskar Madura itu dimapankan menjadi Korps Barisan Madura (*bhārisān*). Korps ini yang oleh Belanda digunakan sebagai mesin

⁷⁰ Huub de Jonge, 1989a, 76.

⁷¹ Kuntowijoyo, 1993, 61.

perang untuk melawan bangsanya sendiri di Jambi (1833), Minangkabau (1836), Bali (1844), Aceh (1873), Lombok (1894), dan tempat-tempat lainnya di nusantara hingga abad XX.⁷²

Sejarah mencatat bahwa masa penembahan, swapraja penuh penguasa pribumi, inilah yang justru ternyata sangat menyengsarakan rakyat. Mereka diperas habis-habisan oleh beban pajak berlipat ganda. Rakyat kecil selain diharuskan memenuhi semua tuntutan upeti Belanda, juga wajib mendukung kehidupan feodalisme penguasa pribuminya sendiri. Sekalipun sistim tanam paksa ('*cultuurstelsel*' [Bld]) tidak diterapkan secara ketat, tetapi daya dukung tanah Madura yang lemah menyebabkan rakyat hidup sengsara. Kelakuan buruk kaum bangsawan yang hidup boros dan bermewah-mewahan semakin menyebabkan penderitaan rakyat yang tak tertanggungkan oleh berbagai macam pungutan. Rakyat yang tidak mampu membayarnya, maka otomatis ditugaskan bekerja rodi tanpa bayaran. Situasi dan kondisi yang melampaui batas ini memaksa Belanda untuk menghapus pemerintahan swapraja penuh bagi penguasa pribumi, dan Belanda mengambil alih kembali kendali pemerintahannya, mula-mula Pamekasan tahun 1858, lalu Sumenep (1883), dan Bangkalan (1885). Para penguasa pribumi dijadikan bupati yang digaji dan diawasi.⁷³

⁷² Mien A. Rifai, 2007, 34-36.

⁷³ Mien A. Rifai, 2007, 36.

Di kalangan rakyat, terutama di pedesaan, komunitas *blatèr* di sisi lain juga melakukan bentuk perlawanan dengan melakukan aksi pencurian dan perampokan terhadap kepemilikan lahan dari kaum kapital kolonialis dan kaum ningrat. Dalam konteks ini, komunitas *blatèr* dipandang sebagai para pemberani desa, pahlawan ala Robinhood, atau sosok yang disegani dan sering disebut jagoan. Aksi *blatèr* ini bagi pihak pemerintahan kolonial dinilai sudah sampai tahap merisaukan, sebab aksinya selain mencuri, merampok, dan membakar, juga seringkali disertai kekerasan dan pembunuhan. Aksi mereka dapat mengguncang stabilitas perekonomian Belanda. Dalam mengatasi perbanditan di pedesaan ini, Belanda sangat jarang menggunakan pendekatan hukum (proses pengadilan), tetapi Belanda justru menggunakan taktik 'senjata makan tuan', yaitu bekerjasama secara rahasia dengan para *blatèr* sewaan untuk membasmi *blatèr-blàtèr* yang melawan Belanda dan penguasa pribumi. Cara represif dengan 'menangkap maling dengan maling' ini dinilai sangat efektif karena mampu melumpuhkan hingga ke akar-akar pedesaan.⁷⁴

Penghapusan swapraja penuh oleh Belanda tersebut berdampak pada pembebasan aneka pajak dan pungutan yang dibuat keluarga panembahan dan bangsawan; menyusut drastis angka kematian rakyat akibat pertikaian di antara rakyat dalam mempertahankan hidup; pengembalian tanah-tanah kepada rakyat menyebabkan produksi hasil bumi meningkat tajam sebesar 1900%. Namun di sisi

⁷⁴ Abdur Rozaki, 2004, 63-64.

lain, tanah-tanah Madura menjadi gundul dan terjadi erosi hebat, sehingga ketandusan menjadi-jadi. Seiring dengan pertambahan penduduk yang meningkat, maka terjadilah migrasi besar-besaran ke luar dari pulau Madura. Kebetulan pada waktu itu (abad XIX) di Jawa dan Sumatra mulai dibuka perkebunan tebu, kopi, tembakau, dan karet oleh pemodal swasta Belanda, sehingga membutuhkan tenaga kerja yang murah dalam jumlah banyak.⁷⁵

Masa Perang Dunia II menandai terusirnya Belanda dari bumi nusantara oleh tentara Jepang, tetapi menjadi babak baru pula bagi penderitaan rakyat Madura, dan rakyat Indonesia pada umumnya. Penjajahan Jepang berlangsung pendek tetapi dampaknya sangat besar. Perang Asia Timur Raya yang dipicu Jepang juga membawa kesengsaraan luar biasa karena produk pertanian dan peternakan harus diserahkan untuk keperluan militer, perdagangan antar pulau dilarang, pasokan obat-obatan dan tekstil terhenti. Akibatnya, kesehatan rakyat merosot drastis dan kondisi kekurangan pangan di Madura merajalela, terutama karena terhentinya pasokan beras dan jagung dari Jawa. Dalam waktu kurang dari tiga setengah tahun, sekitar 20% (sekitar 420.000 jiwa) penduduk Madura mati kelaparan atau hilang tidak tentu rimbanya karena dikerahkan dalam *romusha*.⁷⁶

⁷⁵ Mien A. Rifai, 2007, 37.

⁷⁶ Mien A. Rifai, 1993, 72.

Berdasarkan berbagai pengalaman pahit tersebut, pola migrasi rupanya telah menjadi jurus atau solusi rakyat Madura terhadap kesulitan hidup di pulauanya dan menggantungkan harapan yang besar di daerah tujuan perantauannya. Bermodal motivasi yang tinggi, memiliki karakter pembawaan yang berani tersebut menjadikan mereka sangat percaya diri untuk merantau. Di tempat perantauannya, selain harus beradaptasi dengan lingkungan sosialnya yang baru, mereka tetap membentuk komunitas dan tetap menjalankan tradisi leluhurnya yang ada di Madura, termasuk di antaranya tradisi arisan ala Madura, *rèmo* dan *to'-oto'* (sub bab C.2).

Sejak dulu, merantau musiman ataupun migrasi permanen merupakan reaksi orang Madura terhadap masalah kepadatan penduduk di Madura. Semakin ke belakang semakin besar proporsi manusia Madura yang tinggal di luar pulauanya, sehingga sekarang mungkin hanya sekitar 23% saja orang Madura yang tidak merantau.⁷⁷ Suku Madura merupakan salah satu etnis dengan populasi besar di Indonesia. Mereka selain tinggal di pulau Madura, sebagian besar justru tinggal di bagian timur Jawa Timur dikenal dengan sebutan wilayah Tapal Kuda, dari Pasuruan hingga utara Banyuwangi. Orang Madura yang berada di Situbondo, Bondowoso, Probolinggo, dan Jember, jumlahnya paling banyak. Sebagaimana dilaporkan De Jonge, hingga tahun 1930, kurang lebih 2,5 juta orang Madura telah bertempat tinggal di luar pulau Madura dan sebagian

⁷⁷ Mien A. Rifai, 2007, 113. Lihat pula Kuntowijoyo, 2002; H.S. Sudagung, 2001.

besar di wilayah pedalaman Jawa Timur. Khususnya Surabaya, kota pelabuhan ini telah menjadi tujuan penting bagi ribuan pekerja pendatang semenjak abad XVIII.⁷⁸

Uniknya, arah migrasi orang Madura ke Jawa searah dengan tempat mereka berdomisili sebelumnya. Orang Sumenep mayoritas bermigrasi ke Situbondo, Bondowoso, Jember, dan Banyuwangi. Orang Pamekasan mayoritas bermigrasi ke Probolinggo dan Lumajang. Orang Sampang bermigrasi ke Pasuruan-Surabaya, sedangkan orang Bangkalan mayoritas bermigrasi ke Surabaya, Gresik, Lamongan.⁷⁹

Urbanisasi besar-besaran orang Madura ke berbagai daerah perkotaan umumnya memilih bekerja di sektor informal. Hal itu berkaitan dengan runtuhnya ekonomi perkebunan kala itu, didukung pula dengan berkurangnya aktivitas ekspor komoditas perkebunan pada masa Jepang dan awal revolusi kemerdekaan.⁸⁰ Selain sasarannya adalah kota-kota di Jawa, Pulau Kalimantan menjadi tanah harapan berikutnya bagi para migran Madura yang datang secara berkelompok, bergelombang, dan menetap secara permanen mendiami di keempat propinsi dari pulau yang sangat luas itu. Mereka tidak hanya tinggal di kota, tetapi juga mendiami wilayah pedesaan dan membuka lahan-lahan pertanian.

⁷⁸ Huub de Jonge, 1989b, 35.

⁷⁹ Huub de Jonge, 1989b, 24.

⁸⁰ Andang Subaharianto, *Tantangan Industrialisasi Madura: Membangun Kultur, Menjunjung Leluhur* (Malang: Banyumedia, 2004), 50.

Perpindahan orang Madura ke tanah tanah harapan di berbagai tempat di nusantara pun membawa serta adat budayanya. Berbagai kisah pengalaman para tandak (*tokang kèjhung*) sandur semakin mempertegas bahwa budaya *rèmo* tetap terselenggara pada komunitas-komunitas *blatèr* Madura di Jakarta, Kalimantan, dan kawasan “tapal kuda” Jawa Timur yang banyak didiami masyarakat Madura, seperti Surabaya, Sidoarjo, Pasuruan, Probolinggo, Situbondo, Bondowoso, Banyuwangi, Jember, Lumajang, dan Malang.

Rèmo yang berbasis kultural ekonomi justru berkembang pesat di daerah rantau seperti Surabaya, Jakarta, dan kota-kota besar di Kalimantan. *Sandur* dan *kèjhungan* yang menjadi bagian penting dari dunia *rèmo* dan *blatèr*, tidak luput dari imbas kepentingan upaya kesinambungan adat budaya perantau Madura tersebut. *Kèjhungan* secara tidak langsung, sudah menjadi budaya musikal mereka dan kebutuhan dalam aktivitas berkumpul mereka secara adat, seperti *rèmo*. Sejauh yang diketahui dari kalangan tandak *sandur*, tidak ada hal-hal prinsip yang berubah di tanah rantau tersebut, kecuali penyesuaian hal-hal yang bersifat mengenai tata cara *rèmo*.

Setelah masa kemerdekaan, daerah-daerah Madura Timur mulai mengalami kemakmuran yang meningkat berkat pengembangan pertanian tembakau, sehingga laju migrasi ke Jawa tidak lagi berarti.⁸¹ Sebaliknya, menurut Kuntowijoyo, gelombang migrasi dari Bangkalan dan Sampang terus berlangsung hingga kini yang bahkan

⁸¹ Huub de Jonge, 1989b, 168.

cenderung semakin meningkat. Urbanisasi dari desa ke kota umumnya terjadi karena kehidupan kota relatif banyak menyediakan jenis pekerjaan. Sebagian yang lain merantau sebagai tenaga kerja di luar negeri, terutama Saudi Arabia dan Malaysia. Dengan demikian, faktor keterpikatan (*pull factor*) lebih menonjol motifnya dari pada faktor keterpaksaan (*push factor*) sebagaimana keadaan sebelumnya.

Analisis Kuntowijoyo terhadap fenomena migrasi orang Madura menunjukkan bahwa 1) pulau Madura sudah melampaui titik jenuhnya sehingga tidak mungkin lagi menampung penduduk lebih banyak; 2) kemungkinan tawaran kerja di luar pulau Madura jauh lebih banyak; 3) tidak ada usaha serius untuk menjinakkan ekosistem Madura dengan pengerahan teknologi modern.⁸² Setidaknya, analisis tersebut menguatkan tentang adanya kompleksitas persoalan hidup yang menempa diri orang Madura untuk senantiasa bersikap hidup yang kuat dan keras. Faktor sejarah sosial-politik yang carut-marut, lingkup pekerjaan yang berbasis pada ekologi pertanian, serta faktor tipologi alam yang gersang, pada akhirnya sangat mempengaruhi tumbuhnya perwatakan yang keras bagi orang Madura.

C. Performa Budaya *Blatèr*

Komunitas *blatèr* merupakan komunitas sosial yang khas di Madura dengan eksistensinya yang cenderung menebarkan dimensi kekerasan. Citra *blatèr* demikian berpengaruh secara sosial walaupun

⁸² Kuntowijoyo, 1993, 90.

komunitas ini secara institusi cenderung elitis dan eksklusif. Pada bagian ini, komunitas *blatèr* dipilih sebagai model yang representatif atau memenuhi syarat (*eligible*) dalam menggambarkan karakteristik umum dari citra orang Madura, baik yang bernilai positif maupun yang negatif; baik dari perspektif stereotip maupun dari perwatakan elementer yang diakui oleh orang Madura sendiri; baik performanya dalam wujud yang tertampilkan dalam tindak-tanduk maupun yang tidak terlihat, seperti: cara pandang, keyakinan. Barangkali secara subjektif dan normatif, individu Madura dapat menolak atau tidak menyukai sifat-sifat yang dianggap buruk yang disandangkan sebagai pencitraan umum pada dirinya. Kecenderungan semacam itu adalah wajar (seperti: menolak hal yang buruk), tetapi hal ini pun dapat diabaikan karena hanya akan menjadi diskursus berkepanjangan.

Hal yang menarik untuk dikaji bahwa komunitas semacam *blatèr* inilah yang justru menjadi bagian penting dari keberlangsungan budaya *kèjhungan* itu sendiri. Komunitas inilah yang secara konsisten 'merawat' eksistensi *kèjhungan* dan tetap hingga kini. Pertanyaan menarik selanjutnya adalah mengapa komunitas *blatèr* demikian menyukai *kèjhungan*? *Kèjhungan* yang terbungkus dalam keseluruhan penyajian kesenian *sandur*, secara fungsional memunculkan hubungan resiprositas (saling membutuhkan secara timbal balik). *Kèjhungan* dan *sandur* dibutuhkan *blatèr* sebagai simbol penguatan identitas dan status sosial mereka melalui pergelaran arisan *rèmo*.

Penting kiranya mencermati hubungan antara *blatèr* dan *kèjhungan* dalam hal kesebangunan karakternya melalui wahana pertunjukan *sandur* dan *rèmo*. Hubungan tersebut menjadi logis ketika dirunut dalam rangkaian hubungan yang dibentuk secara struktural, yaitu melalui jaringan resiprositas antara *blatèr*, *rèmo*, *sandur*, *kèjhungan*. Pada bagian ini, khusus dijelaskan tentang sosok karakter dan kiprah *blatèr* yang pada dasarnya merupakan penjabaran dari gambaran tentang pembawaan, watak atau sifat, perilaku orang Madura sebagaimana yang telah dijelaskan oleh Rifai di atas (bab II.A.2).

1. Sosok *Blatèr* Madura

Istilah *blatèr* terutama populer di Madura Barat (Bangkalan-Sampang). *Blatèr* adalah sifat orang yang serba bisa dalam bergaul, cepat beradaptasi. Biasanya sifat ini dimiliki oleh orang yang pemberani, ksatria, keras kemauan dan penolong. Dalam konteks ini, kapasitas *blatèr* kemudian dituntut sebagai orang yang memiliki kepandaian olah kanuragan, terkadang dilengkapi dengan ilmu kekebalan, dan kemampuan magis. Dalam perkembangannya, istilah *blatèr* mengalami penyempitan makna (peyoratif) yang cenderung negatif, seperti: orang atau komunitas yang sering melakukan tindakan kriminal apapun motifnya dan berperilaku yang bertentangan dengan moral masyarakatnya. Dalam peran sosial-ekonomi, *blatèr* atau *blatèran* menunjuk pada pengertian komunitas

orang-orang desa yang sukses secara ekonomi di kota. seorang *blatèr* merupakan sosok orang kuat di desa, atau kelompok elit sosial yang memiliki pengaruh besar. Pengertian *blatèr* barangkali sepadan dengan 'Jawara' atau jagoan.⁸³

Jika menilik kembali mengenai lahirnya eksistensi komunitas *blatèr* pada masa awal merupakan fenomena responsial sebagian orang Madura untuk mengatasi kondisi kemiskinan, kelaparan, dan kemelaratan hidup. Hal itu bahkan berlanjut menjadi faktor pembenaran atas tindakan kekerasan yang dilakukannya. Dengan menjadi *blatèr* atau bergabung dengan komunitas *blatèr*, seorang pemuda desa akan dapat meraih posisi sosial eksklusif, seperti: ditakuti, dihormati, kaya, memiliki kekuasaan, dan predikat 'sang pemberani'.

Abdur Rozaki memaparkan bahwa sejak masa kolonial para *blatèr* banyak dimanfaatkan Belanda sebagai alat pengintai (informan) yang kemudian membuat eksistensi *blatèr* seolah terlindungi oleh kekuasaan formal. Bahkan dalam praktik negara modern seperti di Madura sekarang ini, pemanfaatan antar *blatèr* dengan aparat negara (polisi dan penguasa) masih berlangsung. Penguasa ditopang melalui pemeliharaan para jago (orang sakti) untuk penguatan kekuasaannya. Saling menukar jasa untuk masing-masing kekuasaan yang dimilikinya secara tidak langsung merupakan bentuk saling

⁸³ Abdur Rozaki, 2004, 60-64. Lihat pula Latief Wiyata, 2002, 72.

mengakomodasi kekuasaan yang dimiliki penguasa dan *blatèr*, dan pada akhirnya saling mengokohkan posisinya masing-masing.⁸⁴

Adapun kekuasaan lokal informal di Madura dibangun dari dua cara yang berbeda, meminjam teori Gramsci, yaitu kekuasaan yang dibangun dengan praktik dominasi (kekerasan) dan hegemoni (simpati) yang keduanya bisa hadir secara bersamaan atau bergantian. Kekuasaan *blatèr* diperoleh dari praktik represi atau kekerasan, dan kekuasaan kiai diperoleh dengan jalan 'konsensus'. Dalam praktik dominasi, suatu individu atau kelompok sosial yang dapat menguasai atau memiliki akses terhadap instrumen kekerasan, maka ia dengan mudah memperoleh kekuasaan sosial. Cara seperti ini yang tampak di dalam perilaku *blatèr* di Madura. Seorang *blatèr* akan sulit memperoleh pengakuan sebagai seorang jagoan atau orang kuat di desa tanpa sebelumnya pernah membuktikan bahwa dirinya memiliki kepandaian dan keterampilan dalam ilmu beladiri atau ilmu magis. Pengakuan orang akan menguat ketika seorang *blatèr* pernah terlibat dalam peristiwa *carok*. Sementara, dalam praktik hegemoni, kekuasaan diperoleh dan dioperasikan melalui kepemimpinan moral dan intelektual. Sosok kiai dianggap memiliki pengetahuan yang mendalam dalam hal ilmu keagamaan dan moralitas masyarakat.⁸⁵

Pembuktian kemampuan diri seorang *blatèr* melalui ajang *carok* turut berpengaruh terhadap eksistensinya sebagai sosok yang

⁸⁴ Abdur Rozaki, 2004, 64-65.

⁸⁵ Abdur Rozaki, 2004, 22-23.

memiliki jiwa ke-*blatèr*-an. Semakin sering seseorang mengalami kemenangan dalam peristiwa *carok*, maka semakin berkharismalah sosoknya sebagai seorang *blatèr*. Sementara, keberanian, sikap angkuh, cuma pandai menggertak, dan sejenisnya, tidak memiliki dampak sosial secara kuat bila belum terbukti. Keberanian dan kepandaian dalam mengelola instrumen kekerasan (misalnya: berupa *carok*) menjadikan seseorang disegani dan berwibawa. Segala ucapan dan tindakannya menjadi dipatuhi warganya atau komunitasnya.⁸⁶

Proses kultural untuk memperoleh predikat sebagai *blatèr* harus memiliki kemampuan atau persyaratan tertentu, seperti: mempunyai ilmu kanuragan, pemberani, jaringan 'pertemanan'⁸⁷ yang luas, memberi 'perlindungan' terhadap masyarakat, sukses meraih kemenangan dalam *carok*, berhasil mencegah konflik kekerasan baik antar individu maupun kelompok. Dalam tataran implementasinya, seorang *blatèr* selalu terlibat dalam dunia kriminal; aksi kekerasannya dapat bersifat langsung dan tidak langsung; memiliki anak buah yang banyak; disegani masyarakat, aparat negara (polisi, penguasa daerah). Tidak mengherankan jika hampir setiap pemilihan kepala desa (*klèbun*) di Madura, *blatèr* terlibat langsung dalam politik praktis.

⁸⁶ Informasi tentang penguatan eksistensi *blatèr* dirangkum dari wawancara dengan Mudrick (2 Agustus 2010), dan Sumbri (16 Oktober 2010).

⁸⁷ Membangun pertemanan yang luas dan kuat menjadi alasan utama untuk bergabung dalam komunitas *blatèr*. Jaringan pertemanan menjadi efektif manakala tipikal masyarakatnya temperamental, rawan konflik, kompetisi tinggi, sehingga hidup berkelompok yang setia kawan sangat dibutuhkan. Menurut Mudrick, jika terjadi konflik (di kalangan *blatèr* sendiri), maka konflik itu lebih mudah diselesaikan secara musyawarah oleh para seniornya. Asal perkaranya bukan karena masalah merebut istri orang, maka penyelesaian perkaranya lebih bersifat individu atau tertutup, sama sekali tidak akan dibela oleh pihak manapun, termasuk keluarganya sendiri. Mudrick, wawancara, 10 Oktober 2010.

Bahkan, *klèbun* di Madura umumnya berasal dari sosok *blatèr*.⁸⁸ *Blatèr* yang merangkap sebagai *klèbun*, sesungguhnya ia memperoleh pengaruh ganda, yakni dapat memberi pengaruh kultural sebagai *blatèr*, dan dapat memberi pengaruh otoritas struktural (formal) sebagai *klèbun*.

Bagi *blatèr* yang sudah memasuki usia senja, umumnya kembali hidup normal dan bagi yang masih bertahan biasanya diangkat sebagai sesepuh *blatèr*. Ia sering menjadi mediator dalam menyelesaikan masalah dengan cara-cara damai dan beradab, serta menggunakan mekanisme kearifan lokal "*abhāg-rembhāg*" (lewat musyawarah).

2. *Rèmo* : Arisan Tradisional Madura

Salah satu sosok ideal dari keberadaan seorang *blatèr* adalah keharusannya untuk menyelenggarakan *rèmo*, sekaligus ia menjadi anggota *rèmo* tersebut. *Rèmo* adalah media sosial *blatèr* yang sangat penting, sebab di situlah para *blatèr* saling bersosialisasi membangun pertemanan (*social network*) antar *blatèr*, saling berbagi pengalaman dan informasi, serta saling membantu. *Rèmo* merupakan tradisi berkumpul dan tradisi perkumpulan yang selalu digelar oleh komunitas *blatèr*, terutama bila dirinya sedang memiliki hajatan.

Pada dasarnya, tradisi berkumpul semacam itu merupakan fenomena sosial orang Madura terutama yang berasal dari pedesaan.

⁸⁸ Abdur Rozaki, 2004, 11.

Basis dari tradisi berkumpul itu adalah dalam rangka pemenuhan kebutuhan sosial-ekonomi yang berbentuk semacam arisan, dilakukan pada acara-acara pernikahan, khitanan, selamatan, dan sebagainya, melibatkan partisipasi laki-laki dan perempuan dewasa. Kegiatan arisan (tradisional) ala Madura ini dikenal ada tiga macam, yaitu *lit-dhulit*, *to'-oto'*, dan *rèmo*. Ketiganya memiliki bentuk, aturan, dan tujuan yang berbeda.

Lit-dhulit adalah arisan yang diselenggarakan secara situasional, keanggotaannya terbuka dan tidak mengikat, besaran uang atau barang pun juga tidak ditentukan karena atas dasar sukarela. Oleh karenanya, pesertanya tidak menentu karena lebih berpijak pada kesadaran sosial saja. *Lit-dhulit* umumnya dipahami sebagai ruang bersedekah (saling tolong-menolong) di antara anggota masyarakat yang pelaksanaannya diorganisir menurut kesepakatan mereka. Umumnya, *lit-dhulit* dilakukan masyarakat yang berlatar belakang pekerjaan petani dan nelayan Madura. Tradisi *lit-dhulit* ini dalam konteks masa kini sudah tidak lagi berkembang dan sesekali terjadi karena hanya bersifat spontan (*lit-dhulit* atau *jawilan* [Jw]).

Sementara, *to'-oto'* diselenggarakan karena motif ekonomi hutang-piutang yang disertai tindakan *ngompang*⁸⁹. Model arisan ini berupa saling tukar transaksi ekonomi melalui barang atau uang sebagai 'kado' atau sumbangan hajat yang disebut *abhubu*. Suatu saat

⁸⁹ *Ngompang*[è] adalah istilah untuk memberi tambahan nilai nominal uang melebihi dari nominal piutang sebelumnya. Misalnya, jika seseorang memiliki hutang arisan sebesar Rp. 100.000,00, maka ia harus membayar dengan jumlah yang lebih. Jika hal ini tidak dilakukan (hanya membayar sesuai jumlah hutangnya), maka ia dianggap *motong* atau dianggap mau berhenti dari aktivitas arisan itu.

kelak pada saat si tamu menggelar hajat serupa, pemilik hajat saat ini berkewajiban mengembalikan dalam wujud uang atau barang juga pada setiap tamu yang menyumbang tadi dalam nilai yang sama atau melebihi (*ngompange*). Meskipun motif dasarnya adalah transaksi ekonomi, tetapi kegiatan ini lebih bernuansa kultural karena *to'-oto'* sendiri seringkali dilaksanakan bertepatan dengan acara hajatan perkawinan dan macam-macam selamatannya, selain pertemuan reguler arisan itu sendiri. Peserta *to'-oto'* dibangun dari sistim keanggotaan yang lebih terstruktur (ada ketua dan anggota), terkoordinasi, memiliki aturan dan kewajiban-kewajiban bagi para ketua kelompok dan para anggotanya dari setiap kelompok. Peserta arisan ini umumnya diminati oleh masyarakat Madura yang lebih majemuk, namun tetap didominasi kalangan pedesaan maupun urban desa yang kemampuan ekonominya menengah ke bawah. *To'-oto'* jarang sekali menanggapi kesenian *sandur*, pesta minuman keras, dan perjudian.

Berbeda dengan dua bentuk arisan sebelumnya, *rèmo* merupakan kegiatan arisan yang khusus diperuntukkan bagi kaum laki-laki, diselenggarakan oleh kalangan ekonomi-sosial menengah ke atas dari masyarakat urban desa Madura. Pada dasarnya, arisan *rèmo* ini merupakan kegiatan sosial-ekonomi kalangan warga masyarakat desa Madura Barat, namun dalam perkembangannya, *rèmo* lebih didominasi oleh komunitas *blatèr*. *Rèmo* di tangan *blatèr* kemudian menjadi sebuah kegiatan sosial yang megah dan berbiaya besar. Mereka umumnya memiliki kemampuan finansial untuk

menyelenggarakannya. Kalaupun ada anggota kelompok *blatèr* di suatu wilayah yang kurang memadai secara finansial, maka kelompok tersebut akan bergabung dengan kelompok lainnya yang lebih kuat agar dapat menyelenggarakan *rèmo*.

Umumnya penyelenggaraan *rèmo* yang besar skalanya justru lebih banyak digelar di Surabaya, mengingat di kota ini banyak berdomisili tokoh-tokoh *blatèr* yang kaya secara ekonomi, kuat secara jaringan, dan berpengaruh terhadap kalangan usahawan, birokrat, maupun kyai di Madura. Mereka umumnya berani memberi jaminan bagi anak buahnya yang bermasalah. Sementara di Madura Barat sendiri,⁹⁰ titik-titik wilayah budaya *rèmo* terselenggara dalam skala yang tidak sebesar dan sesering di Surabaya. Menurut Faishal, masyarakat Madura pendukung *rèmo* dan *to'-oto'* yang tinggal di Surabaya akan datang ke Madura jika ada perhelatan acara *rèmo* dan *to'-oto'*, demikian sebaliknya pendukung *rèmo* dan *to'-oto'* yang menetap di Madura akan datang ke Surabaya. Motivasi kedatangan mereka secara hilir-mudik Madura-Surabaya pada acara *rèmo* karena dilandasi oleh tradisi *èlèran*, yaitu etika balas budi dan kesetia-kawanan, selain sebagai forum bertemunya para sesepuh dan para *blatèr* di Madura dan Surabaya. Seseorang hadir secara langsung pada acara *rèmo* atau *to'-oto'* memiliki nilai dan kesan tersendiri bagi

⁹⁰ Beberapa wilayah yang masih sering dijadikan tempat penyelenggaraan *rèmo* di Madura Barat antara lain: Kecamatan Bangkalan yang meliputi Desa Rang Bhutoh, Pongkoran, Pejagan (terutama di daerah Sattowan), Sumur Kembang, Pangeranan, Kemayoran, Bancaran, Kecamatan Tanjung Bumi dan Sepulu (Gumelap, Sangkah, Klapayan, Nyonnèng), Kecamatan Arosbaya (Desa Balur), Kecamatan Socah; Adapun di Kabupaten Sampang meliputi Kecamatan Ketapang (Desa Palèh, Lè-pellè), Kecamatan Robatal, Tamberu, Torjunan, Kedungdung, dan seterusnya.

tuan rumah, selain membawa uang *bhubuān* (setoran yang harus diserahkan) tanpa dititipkan.⁹¹

Para peserta *rèmo* dan tamu yang diundang pun menjadi eksklusif, dalam arti orang yang datang dalam perhelatan itu hanya tamu yang diundang. Para tamu terdiri dari para jagoan (*blatèr*) yang terbagi dalam berbagai kelompok berdasarkan kewilayahan dan jenis pekerjaan, ketua-ketua rombongan dari komunitas *to'-oto'*, para *sesepuh* desa dari berbagai wilayah, bahkan hingga para kepala desa atau pejabat daerah yang bukan kalangan *blatèr*. Seorang *klebun* (kepala desa) yang tidak bergaul dengan kaum *blatèr* akan menemui kesulitan dalam menyelesaikan perkara-perkara sosial. Situasi seperti ini memaksa sang kepala desa ikut berpartisipasi dalam *rèmo* tersebut. Kepala desa yang bersikeras untuk tidak terlibat dalam *rèmo*, kemungkinan besar akan diganggu keamanan desanya.⁹²

Rèmo di tangan *blatèr* lebih ditekankan pada aspek transaksi ekonomi dengan nominal yang besar (disebut juga *abhubu*). Suatu saat uang *bhubuān* (yang telah diterima tuan rumah) tersebut dikembalikan pada acara yang sama dengan tindakan *ngompang[è]*, yaitu melebihkan besaran uangnya dari besaran yang telah ia terima sebelumnya. Apabila salah seorang peserta *rèmo* tidak mampu

⁹¹ Ahmad Faishal, "Budaya *Rèmo* dan Sandhor di Surabaya 1970-1980" dalam Purnawan Basundoro, dkk. *Tempo Doeloe Selaloe Aktoeal* (Jogjakarta: Ar-Ruzz Media, 2007), 123-125.

⁹² Misalnya: aksi pencurian sapi atau kendaraan milik masyarakat yang memang dibuat untuk mengganggu wibawa kepala desa. Pengalaman membuktikan bahwa aparat keamanan tidak mampu berbuat banyak kecuali menyarankan sang kepala desa untuk bergaul atau merangkul komponen *orèng blatèr* (salah satu komunitas elit desa) dalam penyelesaian masalah kemasyarakatan. Hadi Pranoto, wawancara, 13 Oktober 2010.

ngompong, atau bahkan tidak mampu membayar hutang arisannya, maka pihak ketua kelompoklah yang bertanggung jawab membayarnya. Apabila sang ketua pun tidak sanggup mengambil alih, maka peserta yang bermasalah tersebut namanya diumumkan secara terbuka dengan istilah yang menohok, contohnya yaitu: “*Ta’ langkong bâjā samangkèn Mat 'X' ampon la tompes*” (artinya: ”mohon maaf, sekarang saudara 'X' sudah binasa”). Makna 'binasa' sengaja disandangkan untuk menghinakan korban yang sudah tidak mampu membayar arisan, dan artinya pula sudah tidak mampu lagi menjadi orang *blatèr*.⁹³ Penghinaan semacam itu memberi pesan bahwa tidak gampang menjadi seorang *blatèr*, sehingga ketika menjadi *blatèr*, seseorang senantiasa berusaha mempertahankan gelar tersebut demi kehormatannya. Perlakuan semacam ini merupakan bagian dari etika dalam *rèmo blatèr*.

Hal paling dijaga dalam *rèmo*, menurut Marba’i dan Ghaib, adalah berperilaku (*tèngka*) sesuai tata krama (*adhāt*) bagi setiap orang.⁹⁴ Menjaga tingkah laku (*Ajāgā tèngka*) merupakan wujud penyikapan mawas diri yang sangat diperhatikan. Sikap kehati-hatian semua orang yang terlibat dalam kegiatan *rèmo* begitu dijaga agar tidak menyulut kesalahpahaman di antara mereka yang umumnya mudah tersinggung atau temperamental seperti *orèng blatèr* tersebut.

⁹³ Pada tahun 2001-2004, *rèmo* pernah dihentikan karena alasan banyak di antara peserta tidak mampu membayar setoran arisan. Selama 4 tahun itu disebut sebagai “masa malu” bagi komunitas *rèmo*, mereka merasa hina karena tidak bisa menggalang pergaulan, saling malu untuk bertemu, sehingga banyak di antara mereka enggan menampakkan diri di muka umum. Dari sisi sosial mereka merasa 'miskin' dan tersiksa karena terkucil, hingga tahun 2005 mereka memutuskan untuk menyambung kembali tradisi ini. Sumbri, wawancara, 16 Oktober 2010.

⁹⁴ Ghaib dan Marba’i, wawancara, 28 September 2010.

Tidak heran apabila suasana *rèmo* yang banyak dihadiri ratusan tamu tersebut tidak terasa gaduh oleh suara bicara orang, sebab di antara mereka sangat menjaga 'nada bicara' dan membatasi pembicaraan yang tidak perlu. Semua tamu duduk bersila dalam urutan yang rapi dan panjang. Semua yang hadir lebih banyak menyimak dari pada banyak bicara. Situasi yang penuh kehati-hatian tersebut, terasa mencekam suasananya, terlebih lagi jika pelaksanaan *rèmo* masih dalam suasana keamanan yang kurang kondusif. Sedikit ada yang melanggar aturan, akibatnya bisa membawa kefatalan. *Rèmo* merupakan perhelatan formal menjunjung tinggi kehormatan dan menjaga perilaku dengan serius.



Gambar 7:

Rombongan tamu *rèmo* duduk bergerombol dan rapi dalam membentuk shaf-shaf. Mereka duduk dengan tenang dan menjaga sikapnya masing-masing (foto: Zulkarnain)

Sikap kewaspadaan itu juga ditunjukkan dari diijinkannya semua peserta yang hadir membawa senjata tajam, dan dengan seperangkat tata cara yang ketat dan dipahami bersama. Faishal mendeskripsikan suatu tata cara orang *blatèr* dalam membawa senjata tajam pada perhelatan *rèmo* tersebut.

Senjata tajam (clurit atau pisau) yang dibawa peserta/tamu *rèmo* harus dipegang dengan tangan kiri dan dalam posisi terbalik untuk menghindari ujung senjata mengenai orang lain. Senjata tajam itu harus dalam keadaan terbungkus *slotong* (biasanya terbuat dari kulit sapi dan bentuknya menyerupai lekuk senjatanya masing-masing). . . . Semua peserta duduk bersila, clurit yang dibawanya harus diletakkan persis di bawah persilangan kedua kakinya dengan posisi menghadap ke arah badan, sedangkan posisi pegangan harus berada di sisi kiri. Tata cara yang lain, senjata diselipkan di belakang punggung dan tertutupi pakaian. Jika tamu yang membawa pisau, maka ketika mereka berjalan memasuki area perhelatan, pisau harus diselipkan persis di depan perut, bukan tersembunyi di sebelah kanan atau kiri, sehingga terlihat jelas oleh orang lain. Setelah duduk bersila, pisau diletakkan di bawah persilangan kaki dengan posisi pisau menghadap ke dalam, dan pegangan di posisi kiri.⁹⁵

Tata cara tersebut telah menjadi bagian dari sistim tatakrama (*adhāt*) komunitas *blatèr* dan menjadi sarana untuk mengontrol tindak-tanduk (*tèngka*) mereka sendiri. Tata cara yang sedemikian rupa ini dijalankan dengan ketat mengingat kebiasaan membawa senjata telah menjadi bagian dari wujud mawas diri atau kesiagaan, terutama di ajang seperti *rèmo*.

⁹⁵ Ahmad Faishal dalam Purnawan Basundoro, dkk., 2007, 123-125.

Perhelatan yang berpretensi kehormatan ini tentunya dipersiapkan dengan matang dan dengan biaya yang besar. Persiapan itu sudah nampak sejak kegiatan musyawarah menentukan hari pelaksanaannya dengan memilih hari (*mèlè dhina*). Tujuannya adalah mendapatkan keberkahan, keselamatan, serta tidak ada gangguan dalam bentuk apapun, uang arisan (*bhubuān*) yang terkumpul dapat bermanfaat, serta tuan rumah mendapatkan kesehatan. Alasan tersebut cukup dimengerti manakala acara *rèmo* itu selalu mengedepankan tajuk '*nyelameddhi bhādhān*'⁹⁶, artinya hajat untuk keselamatan hidup.

Praktik-praktik ritual untuk tujuan tersebut nampak pula pada properti yang bermakna simbolik, seperti: *ghāndhām* (beras kuning) yang ditaburkan di tengah arena, harapannya agar terhindar dari konflik atau kericuhan saat acara berlangsung. Jika terjadi pertikaian fisik di acara *rèmo*, maka dengan sendirinya melibatkan tuan rumah dan kelompoknya karena dianggap menodai harga diri pemilik hajat. Selain *ghāndhām*, tuan juga membuat sesajen berupa *rasol kènè*⁹⁷, *cabbhi sojjhin*⁹⁸, *jhājhān pasar* (jajan pasar) tujuh jenis yang maknanya berkaitan dengan tujuan di atas, yaitu keberkahan, keselamatan, dan kesejahteraan.

⁹⁶ Tuan rumah juga meminta pertolongan kyai atau dukun untuk meminta persyaratan mistis, seperti meminta *penampèk* (membendung datangnya hujan melalui media keris, rajah, dupa, atau benda lainnya), (Latief Wiyata, 2002), 71.

⁹⁷ Tumpeng berukuran kecil dilengkapi dengan seperangkat bumbu dapur.

⁹⁸ Cabe yang ditusuk dengan lidi, di dalam cabe diisi dengan jarum.

Nilai penting lainnya, dalam pandangan *blatèr*, bahwa *rèmo* menjadi ajang penguatan status atau pencitraan setiap peserta *rèmo*. Artinya, semakin banyak para *blatèr* yang hadir pada acara *rèmo*-nya, maka status penggelar *rèmo* yang bersangkutan akan semakin naik kapasitas atau legitimasinya sebagai seorang *blatèr*.⁹⁹ Bahkan untuk memperkuat legitimasinya itu, penggelar *rèmo* selalu memeriahkan dengan kesenian *sandur*. Acara puncaknya adalah gelaran acara 'panggilân', yaitu memanggil setiap tamu yang akan *abhubu* dengan gending-gending pilihan tamu dan disambut oleh tarian dan *kèjhungan* dari sepasang tandak (penari dan *pengèjhung*), dan si tamu pun berkenan untuk menari di hadapan tandak itu.

Sebagaimana dilaporkan Rozaki, bahwa dalam *rèmo blatèr* selalu disertai dengan acara minum minuman keras dan perjudian yang diijinkan oleh aparat kepolisian. Bagi mereka yang dianggap menyalahi etika dalam *rèmo* akan beresiko menerima sangsi, seperti: dipermalukan di muka umum, diberhentikan dari keanggotaan, dikucilkan, bahkan hingga dihajar.¹⁰⁰ Biasanya ini hanya boleh dilakukan oleh anggota kelompoknya sendiri, sebab jika kelompok lain yang melakukan, maka maknanya akan berbeda karena bisa berkonotasi penghinaan dari kelompok satu terhadap kelompok lainnya.

⁹⁹ Hal ini telah diyakini oleh para *blatèr*, termasuk di antaranya oleh Sumbri, Naro'i, Muhammad, dan Gha'ib (wawancara di sepanjang tahun 2010).

¹⁰⁰ Abdur Rozaki, 2004, 78.

3. Pertunjukan *Sandur* dalam Tradisi *Rèmo*

Istilah *sandur* di Madura mempunyai banyak arti dan konteksnya. *Sandur* di Madura Timur memiliki arti sebagai nyanyian ritual, seperti: nyanyian ritual masyarakat nelayan di Waru-Pasongsongan (pesisir utara Pulau Madura bagian timur). Arti yang lain, *sandur* adalah meniru suara gamelan dengan mulut.¹⁰¹ Sementara, di beberapa tempat di Pamekasan, *sandur* adalah menirukan suara-suara hewan di musim hujan dalam suatu kegiatan ritual desa. Dalam beberapa keterangan orang Pakong (Pamekasan), *sandur* merupakan nyanyian pengisi waktu para petani dahulu saat mengerjakan sesuatu. Di sisi lain, Buys menginformasikan bahwa *sandur* sebagai sebuah tontonan (sebelumnya disebut *srunèn*) dahulu ditemukan di antara Sumenep dan Pamekasan.¹⁰² *Encyclopaedie van Nederlandsch Indie* menyebut *sandur* sebagai pertunjukan keliling (amen ronggeng) yang dilakukan para pemuda desa dengan berpakaian wanita. Perkembangan selanjutnya, sebagaimana Pigeaud, tontonan *sandur* pedesaan ini menjadi teater komedi yang populer dengan lebih menonjolkan sisi lawakannya.¹⁰³ Namun, seiring perjalanan waktu, arti *sandur* masih bertahan, bahkan populer di

¹⁰¹ Dalam *Javaans Woordenboek*, kata *sandur* berarti "meniru suara gamelan dengan mulut, sesuatu yang disukai orang Madura".

¹⁰² J.S. Brandts Buys dan A. Van Zijp, *De Toonkunst bij De Madoereezen*, dalam majalah *Djawa* 8, Weltevreden, 1928), 152.

¹⁰³ TH. Pigeaud dalam *Encyclopaedie van Nederlandsch Indie*, jilid II, edisi tahun 1905, 446.

Madura Barat yang saat ini lebih banyak dikenal masyarakat sebagai bentuk teater rakyat yang menonjolkan aspek komedinya.

Sandur yang berkaitan dengan topik tulisan ini adalah *sandur* yang pengertiannya berkaitan dengan seni tontotan teater rakyat di Madura Barat. Kata '*sandur*' dalam hal ini dianggap sebagai akronim dari 'sandiwaro Madura' yang mewadahi praktik-praktik pemeranan yang dibingkai dalam suatu episode cerita-cerita realistik¹⁰⁴, seperti: konflik rumah tangga, suka-duka menjadi keluarga seorang *blatèr*. Sebagai sebuah tontonan yang lengkap, di dalam pertunjukan *sandur* dilengkapi dengan berbagai elemen lainnya, seperti: *klèngan* (*klenèngan* [Jw]), *kèjhungan*, *tandhāng* (tarian Madura), *sendèlan* (semacam *parikan* atau pantun yang dialogis), serta properti pentas yang berupa kelir.

¹⁰⁴ Cerita yang paling populer adalah kisah romantika kehidupan Pa' Lètèr dan Bu' Lètèr (keluarga seorang *blatèr*) atau dikenal dengan sebutan cerita *Bu'-embu'ān*. Inti ceritanya berkisah tentang hubungan suami-istri yang tidak harmonis. Pa' Lètèr, suami yang menjadi seorang *blatèr* jarang pulang ke rumah dan sibuk dengan pekerjaan dan kesenangannya, Sang istri (Bu' Lètèr) yang kesepian ditinggal suami dalam waktu yang lama mulai tidak tahan terhadap godaan lelaki lain. Suatu saat ketika ia bermaksud mencari sang suami yang tak kunjung pulang, Dalam pencariannya, Bu' Lètèr secara kebetulan bertemu teman suaminya. Setelah diantar bertemu sang suami, ia berpura-pura menjadi gadis penggoda. Hal itu ia lakukan untuk menguji kesetiaan sang suami. Dialog pun terjadi cukup lama dan saling menggoda. Ketika sang suami sudah larut dalam rayuannya, lalu Bu' Lètèr mengaku kalau ia adalah istrinya yang telah lama disia-siakan.

Dalam versi yang lain, Pa' Lètèr dalam petualangan sebagai *blatèr* bahkan sudah memiliki wanita lain (*gendak*) atau istri muda di kota lain. Alur cerita versi ini jauh lebih rumit konfliknya karena ada adegan pertengkaran antara istri (lama) dan wanita idaman lain dan Pa' Lètèr sendiri. Adu argumen menjadi daya tarik tersendiri bagi penonton, sebab selalu diwarnai dengan kekonyolan yang segar. Namun di akhir cerita, Pa' Lètèr selalu mampu mempersatukannya.

Dialog-dialog antar tokoh cerita menggunakan bahasa kerakyatan (*ngoko* dan memakai kosa kata yang 'kasar'). Di sela-sela dialog selalu menyelipkan *sendèlan* (saling berbalas pantun) dan saling melantunkan *kèjhungan*.

Teater rakyat semacam inilah yang kemudian menguatkan gamelan dan *kèjhungan* sebagai ikon musikal kesenian *sandur* Bangkalan seiring dengan semakin populernya teater ini di kalangan rakyat. Gamelan yang berkembang di kalangan rakyat semakin pula menggeser keberadaan *klèngan* kaum bangsawan Bangkalan yang kini telah menuju kepunahan. Pertunjukan rakyat *sandur* sesungguhnya memiliki banyak kesamaan dengan pertunjukan ludruk *jawatimuran* baik dalam hal bentuk, struktur, maupun praktik-praktik penyajiannya.¹⁰⁵

Awalnya, kesenian *sandur* ini demikian populer di kalangan masyarakat pedesaan, dan senantiasa mengisi momen-momen sosial hajatan rakyat. Namun kini, ruang gerak pertunjukan *sandur* semakin menyempit. Kesenian ini sebatas menjadi pertunjukan favorit pada kegiatan tradisi *rèmo*, dan malah diklaim sebagai bagian yang tidak terpisahkan dari *rèmo*. Jika *rèmo* tanpa hiburan *sandur* Madura, maka tidak lagi dikatakan *rèmo*, tetapi disebut *to'-oto'*, arisan skala kecil yang tidak dirayakan.

Menurut Faishal, hubungan antara *rèmo* dan *sandur* ibarat dua mata keping uang yang tidak bisa dipisahkan antara satu dengan

¹⁰⁵ Pada sebuah adaptasi yang lebih terbuka dari fenomena ludruk, yaitu munculnya bentuk teater rakyat lainnya yang disebut 'Soto Madura'. Bentuk teater ini dikatakan lebih modern dari kesenian *sandur* karena penggunaan idiom musikalnya yang tidak lagi menggunakan gamelan dan *kèjhungan*, melainkan alat-alat musik yang jamak dipakai dalam musik melayu/dangdut, sedangkan nyanyiannya mengacu pada gaya lagu melayu yang berkembang pada dekade 60-70an.

yang lainnya.¹⁰⁶ Gambaran kedekatan hubungan keduanya ditegaskan Dā'i dan Mudrick bahwa masa depan kesenian *sandur* sangat bergantung pada tradisi *rèmo* itu sendiri. Meskipun dinamika *rèmo* memunculkan perubahan-perubahan, namun hal itu dianggap sebagai sesuatu yang bersifat teknis belaka. Di mata orang *blatèr*, penggunaan kesenian *sandur* lebih dilihat sebagai kebutuhan kultural atau bagian dari identitas dari keberadaan *blatèr* dengan tradisi *rèmo*-nya tersebut.¹⁰⁷

Gambaran mengenai pelaksanaan tradisi *rèmo* diperlukan untuk melihat hubungan antara *blatèr*, *rèmo*, *sandur*, tandak, dan *kèjhungan*. Etnografi ini berada dalam ruang dan waktu ketika penelitian dilakukan di tahun 2010. Meskipun demikian, pada bagian-bagian tertentu dari serangkaian pelaksanaan *rèmo*, akan diberikan catatan seperlunya berkaitan dengan perbedaan yang terjadi dengan masa yang lalu. Etnografi berikut ini juga tidak akan mencakup seluruh sisi peristiwa, melainkan dibatasi oleh sudut pandang topik penelitian ini, yaitu sisi peristiwa yang berkaitan antara alur pokok acara *rèmo* dengan peran *kèjhungan*, sajian gending, serta konteks pelaku yang menempati berbagai peran yang ada.

Pelaksanaan *rèmo*, dalam hal ini, terhitung dimulai sejak gamelan *sandur* ditabuh sebagai tanda ancaman bahwa sebentar lagi

¹⁰⁶Ahmad Faishal, "Rèmo Dan Sandhor Madura Di Surabaya (1970-1980)" dalam <http://adln.lib.unair.ac.id/go.php?id=gdlhub-gdl-s1-2008-faishalahm-7352>. Diunduh pada 7 Agustus 2010.

¹⁰⁷ Mudrick, wawancara, 10 Oktober 2010; Dā'i, wawancara, 19 Agustus 2012.

perayaan *rèmo* segera dimulai.¹⁰⁸ Tabuhan awal ini disebut *pokol lèng-lèngan*¹⁰⁹ atau tabuhan pengantar (*grambyangan* [Jw]), ada pula yang menyebutnya dengan (pola tabuhan) *ḍhungḍhungan* atau (gending) *lèr-mèlèr*.¹¹⁰ Sebagai penanda, yang dipentingkan bukanlah substansi dari gending itu sendiri, melainkan jenis dari pola tabuhan yang dimainkan dalam tempo cepat (*girowān*). Hingar-bingar permainan gending dengan gamelan dan jidor (bedug atau kendang besar) dan tanpa nyanyian itu dijadikan sebagai tanda dimulainya pertunjukan *sandur* dalam arisan *rèmo*. Momen ini sekaligus merupakan tanda bahwa sang tuan rumah mulai membuka diri atas kehadiran para tamu undangan memasuki area perhelatan.

Beberapa nomor gending ‘ringan’ (gending *èn-maènan*) yang biasa dimainkan dalam setiap kesenian *sandur* digelar itu dibunyikan dan kemudian diiringi oleh lantunan *kèjhungan* secara bergantian oleh para tandak yang masih duduk bersama di antara pemain gamelan (*tokang tabbhu*). Tandak itu belum berdandan dan masih berpakaian keseharian, namun ia sudah harus menyanyikan *kèjhungan* agar para tamu mengenali suara siapa yang akan tampil menjadi tandak nantinya. Gending-gending *èn-maènan* seperti *Pajhār Lagghu*, *Tandu’ Majāng*, *Olé-Olang*, hingga *Lir-sa Alir*, dan seterusnya.

¹⁰⁸ Faishal melaporkan bahwa sebelum tahun 1975 acara *rèmo* dimulai sejak pagi hari dan berakhir dini hari (berlangsung selama satu hari satu malam). Namun, konvensi tahun 1975 memberlakukan pelaksanaan *rèmo* berlangsung semalam saja, yaitu dari selepas waktu sholat isya (jam 20.00) sampai selesai (biasanya menjelang adzan subuh, namun ada kalanya dilanjutnya hingga jam 08.00). Ahmad Faishal dalam Purnawan Basundoro, dkk., 2007, 132.

¹⁰⁹ Sugimin, wawancara, 9 Juni 2010.

¹¹⁰ Dā’i, wawancara, 18 Maret 2010.

Sesekali dibawakan pula gending-gending *temor* ialah gending *sumenepan* atau gending dari Sumenep. Gending Giro *Jula-Juli*. Gending-gending itu digolongkan *èn-maènan*, artinya 'main-main' yang bermakna tidak serius karena belum menampilkan *kellèg kèjhungan*. Pertunjukan di sesi ini memang bukan termasuk acara formal, melainkan tetap menjaga atmosfir perhelatan dengan isian-isian gending hiburan (pengisi waktu) hingga menuju acara pembukaan formal dimulai.

Ketika salah satu rombongan tamu memasuki area *rèmo* pada saat gegendingan tengah dimainkan, sang pengendang dengan tiba-tiba memotong permainan tadi dengan memberi aba-aba tepakan kendang yang mengejutkan dan dengan segera semua niyaga beralih memainkan gending jenis tabuhan *girowān*. Tabuhan gamelan jenis ini memang diperuntukkan bagi tamu yang sedang memasuki arena perhelatan sebagai tanda penghormatan dari tuan rumah. Gending yang biasa dimainkan adalah *Bhlighā'ān* atau disebut *girowān* Kepang, yaitu se bentuk pola tabuhan dengan *irama seseg* yang cepat sebagai tanda penyambutan tamu.

Tamu selalu datang berkelompok dalam jumlah puluhan orang dan disambut oleh sejumlah among tamu. Alas kaki mereka jinjing sendiri-sendiri hingga menuju tempat duduk yang disediakan. Semua tamu duduk bersila di lantai dalam urutan yang rapi dan panjang. Hampir semua yang hadir tidak banyak bicara. Hal ini memberi indikasi bahwa *rèmo* merupakan perhelatan formal yang harus dijaga

kehormatannya dengan serius. 'Momentum sisipan' tabuhan giro semacam itu akan diulangi lagi di tengah suguhan permainan gending *èn-maènan* (hiburan) manakala ada tamu rombongan lainnya memasuki area perhelatan.

Memasuki acara pembukaan formal, sajian gending *Naong Ḍājā* mulai dibawakan. Gending ini telah diyakini dan menjadi kebiasaan bagi pertunjukan *sandur* ketika akan memulai suatu acara penting seperti *rèmo* tersebut. *Naong Ḍājā* bukan gending biasa, bahkan ada yang menyebutnya sebagai gending 'keramat'. Selain posisi penggunaannya sebagai gending pembuka (simbol 'doa keselamatan'), *Naong Ḍājā* juga memiliki struktur yang berbeda dari struktur gending pada umumnya; dinyanyikan secara bersama dan bersahutan dengan level suara yang melengking-lengking;¹¹¹ lirik-liriknya arkais, tidak dimengerti artinya, dan mereka meyakini sebagai sesuatu yang kuno dan penuh misteri. Gending ini juga sebagai pertanda bahwa sebentar lagi tandak (sri panggung) akan memasuki area pertunjukan yang tidak berwujud panggung sebab tidak mengenal adanya level berundak, melainkan sejajar dengan bidang lantai (tanah) tempat duduk para tamunya.

Usai gending 'keramat' itu, disusul oleh keluarnya seorang tandak dari balik kelir panggung dan membawakan gending *Yang-*

¹¹¹ Ramyadi dan sebagaimana pengakuan pemain *sandur* yang lain, menempatkan (gending) *Naong Ḍājā* tersebut sebagai sesuatu yang spesial dan hanya dimainkan sebagai 'pembuka' penyajian gending-gending selanjutnya. Banyak kesan yang timbul dari apresiasi mereka sendiri terhadap gending ini, yaitu menghadirkan suasana yang *bung-marombung* (membuat bulu roma berdiri atau menakutkan). Ramyadi, wawancara, 20 September 2010.

Layang, yaitu sebuah gending yang menampilkan pola *kellèghân* yang menuntut ketegangan suara dan keindahan cengkok.¹¹² Momentum ini disebut sesi *andongan* atau *ḍung-endung*, dimana seorang tandak kemudian melakukan gerakan tarian. Setiap gerakan kakinya senantiasa diiringi aksent-aksent pukulan kendang yang tegas. Gerakan kakinya tampak lebih bertenaga dibanding gerak tangannya, efisien dan sederhana. Setidaknya dalam sesi *andongan* ini ada dua buah tarian 'klasik' yang hampir selalu ditarikan yaitu tarian *blandaran* (tarian gagah laki-laki)¹¹³ dan tarian *ḍung-endung* yang memadukan dua karakter sekaligus, yaitu performa laki-laki dan perempuan atau dahulu disebut *salabâdhân*.

Dalam sesi yang sama (*andongan*), tarian dilanjutkan dengan tarian *tandhang rusak* atau tarian lawakan. "Tarian rusak" ini merupakan tarian dengan gerak-gerak lucu yang diperankan laki-laki dengan dandanan yang mengundang tawa, seperti: air muka dibedaki separuh, berpakaian sekenanya atau bertelanjang dada, atau pula berpakaian badut. Tandak *tandhang rusak* ini paling luwes tugasnya, ia menari, *ngèjhung*, dan berbicara *blak-blakan* tanpa beban. Semua dibawakannya dengan cara yang jenaka. Justru

¹¹² *Kèjhungan* yang sarat dengan *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* (atau disebut *kèjhungan lè-kalèllèan*) umumnya ada pada gending tertentu, seperti: gending Yang-Layang utamanya, dan lainnya gending Blandaran, *Sabrang* (*Sabrang Wetan* [Jw]). Di dalam *rèmo*, gending-gending semacam ini biasanya ditampilkan pada bagian awal acara formal dimulai. Pada acara 'panggilan' hanya dimainkan apabila memang dipilih oleh tamu *rèmo* sendiri ketika yang bersangkutan dipanggil maju ke arena *bhubuân* (area menari).

¹¹³ Sayangnya, nomor tarian *blandaran* ini, kini sudah jarang disajikan kecuali jika diminta secara khusus oleh pihak tuan rumah. Dapat tidaknya ditampilkan suatu bagian-bagian pertunjukan *sandur*, sangat tergantung pada permintaan pemilik hajatan dan kesepakatan komunitas *rèmo* tertentu.

melalui tingkah laku pelawak ini, pesan-pesan yang sebenarnya bermuatan serius, disuarakan dengan jenaka melalui sindiran-sindiran segar. Mediana bisa lewat lirik *kèjhungan*-nya maupun canda bicara yang monolog memakai bahasa campuran, Madura, Jawa, Indonesia. Materi isu yang diangkat adalah persoalan kepedulian sosial, etika pergaulan, ketidakadilan, kerukunan-persatuan. "Keseriusan yang disembunyikan lewat kejenakaan", demikian tegas Tuju sang pemain *tandhāng rosak*.

Suasana yang terbangun di antara para tamu yang serius dan terkesan menegangkan itu seakan diimbangi oleh suasana jenaka (*con-locon*) yang dibangun oleh pemeran *tandhāng rosak* yang memang bertugas mencairkan suasana dengan kelucuannya. Ia tidak hanya mengobrol kelucuan dalam hal gerak tari dan *kèjhungannya*, melainkan ia boleh mengekspresikan apapun tanpa harus mempertimbangkan etika *rèmo*, baik lewat perkataannya yang kasar, jorok, dan lucu, maupun tingkahnya yang kadang dianggap kurang ajar.

Setelah peampilan *tandhāng rosak*, gending *Yang-Layang* terus dilantunkan, kali ini tidak di area pentas, melainkan dilantunkan dari balik kelir. Sepasang tandak itu *ngèjhung* sambil berdandan untuk tampil pada sesi berikutnya. Pada saat itu, *kèjhungan* jenis *Yang-Layang* tidak henti-hentinya dibawakan secara bergantian antara tandak dan salah seorang di antara penabuhnya.

Dalam selang waktu beberapa menit, kemudian keluarlah kedua tandak dari balik kelir dengan berbusana kebaya lengkap dengan selendangnya dan kembali menari dan *ngèjhung*. Sesi *andongan* ini merupakan sesi yang secara khusus diperuntukkan kepada para tamu yang ingin memberi saweran (*tapelan*, *cep-ceppan*) kepada sang tandak penari. Saweran dapat terjadi pada tarian yang mana saja, tergantung pada aba-aba (*stadhân*) dari panitia. Sang pemilik hajat adalah orang yang pertama kali maju ke arah tandak dengan langkah kaki yang dibuat sewibawa mungkin untuk melakukan tarian bersama dan aksi memberi *tapelan*. Kemudian ia menggapai mikropon yang menggantung di atas *pentas* dan mengucapkan salam 'selamat datang' kepada seluruh tamu dengan suara yang lantang.

Tindakan serupa disusul oleh *bābuto*' atau *tokang panggil* (juru panggil). Ia berjalan maju untuk menari bersama dengan sepasang tandak, melakukan saweran, dan kemudian mengucapkan salam dan memberi informasi seperlunya dengan gaya bahasa, format salam, dan intonasi bicara yang seperti telah dibakukan dalam tradisi *rèmo* ini. Meskipun gaya bicara senantiasa dihentak-hentak dalam volume suara yang keras (walau sudah memakai mikropon), roman mukanya serius tanpa senyum pertanda menunjukkan sikap yang formal penuh kehati-hatian yang tinggi. Adapun struktur kalimat dan kosa kata, kurang lebih sama antara yang diucapkan pemilik hajat maupun *bābuto*'.

Salam yang diucapkannya:

*Nyara ta' langkong ka'dinto ngatoraghi salam songkemma
Mat Lawi sekeluarga:*

*Mator sakalangkong dā' rēng seppo bān tarētan sè alēngghi
è lowar tērop kantos è dalem tērop ka aposān. Sekalèrona
tuan ruma, sareng tokang panggil, sareng tokang penyelidi',
ta' lagkong nyo'ona beccè'an, sadhājā !!*

Artinya:

Mohon maaf, saya mengantarkan salam sungkem Mat Lawi sekeluarga [pemilik hajat]:

Terimakasih kepada orang tua dan saudara yang duduk di luar terop hingga yang di dalam terop dengan suguhan kami yang sangat sederhana ini. Apabila ada kesalahan penyambutan dari tuan rumah, juru panggil undangan, dan juru keamanan, mohon kiranya anda berbaik hati [memaafkan], Semuanya!! [kata paling akhir ini diucapkan dengan cara berteriak].

Kemudian, juru panggil menginformasikan jadwal *rēmo* yang akan datang, dan informasi itu sekaligus sebagai undangan resmi. Dengan demikian, resmilah acara pokok *rēmo* dimulai. Selanjutnya wakil tuan rumah memanggil pertama kali tokoh setempat dimana penyelenggaraan *rēmo* itu digelar, kemudian diikuti tamu-tamu lainnya. Para penyawer berbondong-bondong memasang uang yang relatif besar nominalnya yang diselipkan ke bagian tubuh sang tandak. Menurut Abdurrachman, pada momentum inilah dimulai perilaku *ghendhāg*¹¹⁴ yang demikian bersemangat dari para tamu dengan memasang saweran ke tubuh tandak yang melakukan tari

¹¹⁴ *Gendhāg*, artinya bohong. Kata ini dijadikan istilah untuk menjelaskan orang yang suka pamer kekayaan, kekuasaan, kekuatan, kepintaran, atau pun pamer kebaikan).

andongan tadi (*ḍung-endung* atau saat *tandhâng* rusak). Sasaran yang paling disukai para tamu dalam menempatkan uang sawerannya adalah di bagian kepala penari.¹¹⁵ Situasi ini hanya terjadi pada momen *andongan*, di luar itu saweran di arahkan ke tubuh tandak.

Acara selanjutnya adalah acara inti *rèmo* yaitu acara pengumpulan uang dengan cara melakukan panggilan pada setiap tamu yang memiliki nama panggilan, artinya tidak semua tamu yang hadir mendapat kesempatan untuk tampil ke depan. Satu per satu tamu undangan dipanggil atas nama julukannya masing-masing dengan cara diteriakkan oleh tokang panggil, “*klèbun* Brakas..!” atau “*klèbun* Pasar Loak..!” dan tamu yang dipanggil langsung menjawab: “*bāḍā!*” (ada) dengan suara yang berteriak pula sambil berdiri. Seketika itu pula penabuh kendang menyahutnya dengan hentakan keras pola tepakan kendang tertentu yang mengarahkan pada permainan gending tertentu pula. Setiap panggilan selalu disertai oleh iringan Gending Panggilan. Kemudian sang tamu bergegas berjalan dengan langkah segagah mungkin dan dengan roman muka yang serius menuju ke arah pentas, dimana sepasang tandak dan sang tuan rumah sudah menunggu. Setiap langkahnya senantiasa diiringi oleh gending yang telah dipilih oleh sang tamu sendiri sebelumnya. Gending yang paling sering diminta adalah gending *Sabrang* , *Tèkṭèk*, *Blandaran*, dan *Orambak*. Umumnya, kalangan penabuh dan tandak sudah hafal dengan gending pilihan masing-

¹¹⁵ Abdurrachman, wawancara, 17 April 2010.

masing tamu panggilan, namun ada pula yang masih memerlukan konfirmasi sebelumnya lewat *tokang selidik* (juru daftar urut tamu panggilan).



Gambar 8:

Momentum tarian bersama dalam *rèmò* antara peserta tamu dengan sepasang tandak pada sesi 'panggilan' perhelatan *rèmò* di Surabaya. (Foto: Zulkarnain)

Sang tamu panggilan sesaat menjejakkan kakinya di hadapan tandak langsung mengambil sikap menari dengan rentangan tangan yang lebar. Tidak seperti orang menari pada umumnya, sang tamu sangat membatasi gerakan tarinya, sehingga terkesan lebih banyak melakukan gerakan 'diam'. Sese kali ia bergerak seperti gerakan pencak silat. Gerakannya nampak kokoh dan bertenaga. Tarian mereka dibatasi oleh norma bahwa tamu jangan menari terlalu lama

atau saat menari bersama tandak tidak boleh mengangkat kaki terlalu tinggi. *Ngibing* (menari dengan tandak) pada momentum 'panggilan' pun dibatasi hanya dalam satu gong-*an* (satu putaran gong), mengingat banyaknya peserta *rèmo* yang hingga mencapai ratusan.

Setiap peserta *rèmo* saling menjaga perasaan orang lain dari rasa tidak suka terhadap sesuatu yang nampak mendominasi (*ngala' karebbhâ dhibi*), atau sombong (*angko*). Sikap tahu diri ini sangat dianjurkan, dan hal ini menjadi alasan mengapa *ngibing* dalam sesi 'panggilan' dilakukan dalam waktu yang sebentar. Suasana rawan adalah apabila peserta *rèmo* sudah menunjukkan gelagat akan mengganggu acara. Seringkali persoalan yang sebetulnya berasal dari konflik pribadi (dendam bawaan di luar *rèmo*) di antara peserta *rèmo* lantas diselesaikan di ajang *rèmo*. Jika hal ini terjadi, maka yang dihadapi juga adalah si pemilik hajat karena dianggap merusak acara kehormatannya. Pemilik hajat dalam situasi seperti itu merasa *katempoan*, terkena 'getahnya' meski tidak terlibat dalam kasus itu sendiri. Kejadian semacam ini sangat memungkinkan memicu konflik terbuka dalam skala besar.

Kembali pada arena tadi, tidak lama berselang, sang tamu tersebut menghentikan tariannya lalu memberi saweran (*tapelan*) kepada kedua tandak. Di sinilah, tugas terberat pengendang atau pemain bonang, jangan sampai ada kekeliruan dalam membunyikan gending pada setiap tamu, serta ketepatan memberi aksan pukulan

kendang dalam mengiringi gerakan tari sang pengibing. Jika tidak, akan memicu keributan karena sang tamu malu dan tersinggung.

Praktik pencitraan kewibawaan dan prestisius tidak hanya berhenti di situ. Ketika pandangan sang tamu kemudian beralih ke tuan rumah yang menempati di posisi samping area pentas, ia mengeluarkan segepok uang dari balik baju atau jaketnya. Dengan sikap tubuh berjongkok (tidak sampai duduk), ia menyerahkan sejumlah uang di depan tuan rumah dan juru pencatat. Sikap seperti itu tidak dianggap kurang sopan, melainkan sebuah simbol mawas diri yang telah diajarkan pendahulunya.¹¹⁶



Gambar 9:

Sikap seorang tamu ketika menyerahkan sejumlah uang arisan menjadi simbol dari sikap siaga seorang *blatèr* (foto: Zulkarnain)

¹¹⁶ Ghā'ib justru menilai lebih konkrit bahwa sikap jongkok itu untuk tidak memperlama proses penyerahan uang arisan di depan tuan rumah yang sedemikian dibatasi. Ghā'ib, wawancara, 16 Oktober 2010.

Setiap uang arisan yang diserahkan umumnya telah *è ompangè*, yaitu ditambahi sebagai pancingan agar sang tuan rumah di waktu mendatang dapat menyerahkan uangnya kembali sebanyak itu atau bahkan balik *ngompangè* yang lebih lagi. Meskipun momentum panggilan setiap tamu relatif singkat, namun hal ini sangat berarti bagi keberadaannya sebagai seorang *blatèr* dan momen yang sangat ditunggu-tunggu. "Lega rasanya kalau nama julukan saya sudah disebutkan dan bisa *abhubu* [membayar arisan]. Saya merasa bangga dan terhormat", tegas Naro'i.¹¹⁷

Selesai menunaikan kewajiban utamanya, *abhubu*, sang tamu kembali menuju sepasang tandak dan mengambil sikap menari seperti semula, tidak lupa pula memberi *tapelan* lagi. Semakin banyak tamu menapel, semakin banggalah ia karena langsung disaksikan oleh para tamu yang lain. Momentum tersebut dianggap penting untuk '*show of force*' (perilaku *ghendhāg*) yang menunjukkan bahwa dirinya sebagai orang *blatèr* sejati.

Tabuhan gamelan, melalui aba-aba pukulan kendang, secara tiba-tiba menghentikan tabuhannya manakala sang tamu melakukan gerakan menutup tarian dengan sebuah hentakan kaki. Kemudian sang tamu berjalan dengan sedikit membungkuk sebagai ungkapan rasa hormat kepada seluruh tamu dan tuan rumah yang telah memberikan kesempatan kepadanya. Tamu yang dianggap 'sempurna' adalah tamu yang mampu melengkapi norma yang berlaku sebagai 'tamu panggilan' *rèmo*, yaitu kewajiban menari dengan tandak,

¹¹⁷ Naro'i, wawancara, 19 Juni 2010

memberi sawer, dan menyerahkan *bhubuān* (uang arisan berikut dengan uang pancingannya [*ompangan*]). Demikian seterusnya, hingga seluruh tamu selesai dipanggil.

Acara Panggilan memakan waktu yang sangat lama sebab tamu yang memiliki nama panggilan cukup banyak dan seluruh tamu yang hadir hingga mencapai ratusan orang (umumnya di atas 300 orang). Sepanjang tahun, *rèmo* dan pertunjukan *sandur* banyak mengalami perubahan. Sebagaimana dilaporkan Faishal, acara *rèmo* pada tahun 1961 umumnya dilakukan mulai dari pagi hari hingga dini hari pada hari berikutnya. Pada tahun 1970-1980, *rèmo* dan pertunjukan *sandur* banyak mengalami perubahan yang secara intrinsik dan ekstrinsik. Perubahan yang terjadi pada *rèmo* adalah adanya modernisasi dalam sistem operasional dan struktur kepengurusan, serta semakin banyaknya anggota *rèmo*, sehingga membutuhkan banyak waktu dalam memanggil mereka.¹¹⁸ Pada akhirnya, banyak pula aturan atau konvensi yang harus dipangkas, termasuk pula bagian-bagian¹¹⁹ dalam pertunjukan *sandur* sendiri, seperti bagian cerita *bhājhāk* (tampilnya tokoh antagonis) dan *bu'-embu'an* (cerita

¹¹⁸Ahmad Faishal, "Rèmo Dan Sandhor Madura Di Surabaya (1970-1980)" dalam <http://adln.lib.unair.ac.id/go.php?id=gdlhub-gdl-s1-2008-faishalahm-7352>. Diunduh pada 7 Agustus 2010.

¹¹⁹Bagian-bagian pertunjukan *sandur* yang dikatakan lengkap dalam konteks acara *rèmo* terdiri dari: bagian awal (sajian gending dan *kèjhungan*), *Tandhāng Alos* (tarian halus), *Tandhāng Rosak* (tarian humor), *Andongan* (tarian formal untuk membuka acara *rèmo*), sandiwara *Bhājhāk* dan *Bu'-embu'an* (atau dikenal pula sebagai cerita Pa' Lètèr Bu' Lètèr). Bagian-bagian pertunjukan ini tidak selalu memiliki urutan yang pasti, sebab sering kali disesuaikan dengan permintaan yang punya hajat *rèmo*. Selanjutnya, penyajian *sandur* sepenuhnya mengikuti format urutan acara yang dikehendaki oleh komunitas *rèmo* tertentu. Setelah sajian pertunjukan *sandur* tersebut, kemudian berlanjut pada sesi pokok, yaitu kelompok *sandur* mengiringi acara Panggilan dengan gending-gending "Panggilan", serta acara *Wuwulan* sebagai sesi tambahannya.

konflik rumah tangga), atau bagian tarian humor yang disebut *tandhāng rosak* atau *tandhāng jhubā'*.

Sebaliknya, jika acara panggilan ini selesai sebelum subuh, maka biasanya dilanjutkan dengan acara *wuwulan*. Acara ini merupakan acara tambahan yang bersifat hiburan, sesi terakhir dari acara *rèmo* yang dimaksudkan untuk melayani tamu yang masih *abhubu* untuk kedua kalinya. Sesi ini biasanya dirayakan dengan cara memanggil sepasang tandak untuk 'menimang' (menghibur) tamu dengan menyanyikan gending untuknya. Gending untuk *wuwulan* biasanya hanya gending *Yang-Layang* yang dimainkan dengan irama (tempo) yang cepat untuk memanggil tandak menuju tamu dan irama yang lambat ketika tandak sudah 'menimang' dengan *kèjhungan*. Kemudian setelah ditimang, sang tamu menari bersama sepasang tandak. Adakalanya si tamu meminta gending tertentu. Gending itu bisa diganti saat di tengah menari dengan cara *napel* (memberi saweran) pengendangnya. Ini dapat terjadi kalau yang menari banyak orang. Menari saat *wuwulan* ini sifatnya bebas, menari bersama (*aghiyāk*), berbeda halnya dengan moment 'panggilan' sebelumnya yang hanya untuk perseorangan.

Pada masa sebelumnya, tandak juga menyuguhkan minum pada tamu yang mau menari (*atandhāng*). Biasanya, sepasang tandak 'menimang' atau menyuguhkan *kèjhungan* dengan gending *Yang-Layang* pada sesi tambahan yang disebut *wuwulan* dengan cara mendatangi kelompok tamu yang mau memasang *bhubuān* kedua

(uang ekstra). Kedua tandak memperlakukan tamu *wuwulan* tersebut seperti seorang raja dengan memberinya minum dan menghiburnya dengan *kèjhungan*, kedua tandak mendampinginya di samping kiri dan kanan tamu yang melakukan *wuwulan* tersebut.

Sesi *wuwulan* di Surabaya hanya berlangsung satu jam. Kalau dulu di Madura sesi *wuwulan* digunakan untuk berjoget bersama sambil meminta gending, serta minum bir. Kalau sudah demikian, acara *rèmo* bisa usai hingga jam 08.00 pagi. Namun sekarang (terlebih di Surabaya) jauh dikurangi karena pertimbangan waktu, termasuk materi suguhan makan-minum hingga sajian hiburannya. Rata-rata tamu *rèmo* di Surabaya mencapai lebih dari 300 orang, yang jika tanpa *wuwulan* saja acara rampung subuh (05.00). Acara *wuwulan* ini juga dimanfaatkan oleh tamu yang datangnya terlambat, sehingga tidak dapat mengikuti acara utama tadi. Jika acara *wuwulan* selesai, maka selesai pula acara *rèmo* secara keseluruhan.

Deskripsi perhelatan *rèmo* di atas menunjukkan bahwa *sandur* dan *kèjhungan* dijadikan sebagai sarana penting untuk melayani kebutuhan pelaksanaan tahapan-tahapan kegiatan tradisi khas rakyat Madura ini. *Rèmo*, *sandur*, tandak, dan *kèjhungan* (dalam konteks ini) menjadi saling berkaitan dan semakin intens hubungannya karena ditopang oleh tradisi berkumpul komunitas *blatèr*. Adanya kredo yang kerap terdengar di antara komunitas *rèmo* adalah “*mon aḍā’ nyè-monyèan tabbhuwān, kèjhungan kalabān tanḍā’na, rèmonnā lo’ bisa ajhālān*”. Pengertiannya bahwa *rèmo* jika

tanpa atmosfir musikal *kèjhungan* yang senantiasa menghiasi sepanjang perhelatan itu digelar, akan menghilangkan rasa dan kemantapan tradisi berkumpul mereka. *Rèmo* tanpa sajian tarian tandak *sandur* akan membuat mereka kehilangan sarana untuk berinteraksi di antara para peserta arisan tersebut.

Komunitas *blatèr* demikian konsisten menjaga tradisi *rèmo*, sedangkan masyarakat umum pedesaan atau urban desa yang semakin jarang menggelar *rèmo*. Hal ini menyebabkan bergesernya pandangan umum terhadap *rèmo* itu sendiri. Artinya, *rèmo* cenderung dipandang eksklusif sebagai tradisi khas komunitas *blatèr*. Seiring berjalannya waktu, eksklusivitas tersebut menyeret variabel-variabel lainnya, seperti kesenian *sandur*, *kèjhungan*, tandak, dan sebagainya, menjadi citra yang eksklusif pula.

Catatan akhir dari bab ini bahwa citra yang sangat khas dari orang Madura, terutama berdasarkan dari pandangan masyarakatnya sendiri, membawa implikasi pada pembawaan, sifat dan perilaku yang ada pada sosok *blatèr*. Karakter *gherrā* (kaku), *koko* (teguh, kuat), *ghāṭag* (beringas) *abhābbhā'* (bersemangat), *èjhin* (mandiri), *bāngalan* (pemberani), *ghendhāg* (pamer) setidaknya tercermin di dalam sifat-sifat dan perilaku seorang *blatèr*, terutama ketika mereka ingin menampilkan sosok idealnya.

Dalam kegiatan berkumpul, *rèmo* memperlihatkan sejumlah aturan yang ketat yang memang dirancang untuk sekumpulan orang yang memiliki karakter yang sejenis seperti komunitas *blatèr* itu. Tata

cara dan norma yang dilaksanakan dengan ketat itu menunjukkan sikap kehati-hatian yang selalu dijaga karena pada dasarnya mereka sangat menyadari perwatakan atau karakteristik diri mereka sendiri yang temperamental dan berani mengambil keputusan-keputusan yang berbahaya sekali pun. *Rèmo* di sini merupakan contoh untuk menjelaskan pengertian kekerasan dalam arti dimensi yang luas, selain mengarah pada pengertian karakter atau sifat manusia dan perilakunya, termasuk pula diantara kekerasan (keketatan untuk patuh) dalam menjalankan aturan main dan norma, menjaga solidaritas, dan tegas menghukum seseorang yang dianggap bersalah.

Kèjhungan yang lahir dari ekspresi budaya orang Madura pun menampilkan karakter yang sebangun dengan makna kekerasan/ketegasan di atas. *Ong-klaongan* adalah pencerminan dari makna kekerasan dan menjadi karakter utama pembentuk kualitas suara nyanyian khas Madura yang kemudian dipahami sebagai dasar dari estetika *kèjhungan*. Sementara, *lè-kalèllèan* adalah karakter ekspresi yang lebih dibentuk karena faktor penghayatan dan penjiwaan orang Madura terhadap pengalaman hidupnya. Dua akar estetika ini demikian menonjol tampilannya dalam *kèjhungan bārā'* di kawasan budaya Madura Barat (seperti halnya *rèmo*).

BAB III

GAMBARAN UMUM *KÈJHUNGAN* MADURA

A. Pengertian *Kèjhungan*

Ada banyak masalah ketika orang mencoba mengusut suatu peristilahan Madura yang beredar, apalagi jika suatu istilah itu sudah tidak lagi populer di masyarakatnya. Seperti halnya, istilah-istilah yang ada pada dunia seni-budaya Madura sedemikian banyak ditemukan pengertian yang beragam dalam mengusut satu macam istilah saja.¹ Demikian pula dalam penelitian ini, banyak istilah penting muncul dan harus dijelaskan terminologinya agar tidak membingungkan. keberadaan suatu istilah dapat saja berbeda antara yang dimengerti secara mayoritas dengan istilah yang terkandung pada pengertian idealnya. Istilah dalam pengertian yang ideal biasanya diperoleh dari otoritas narasumber dan ahli bahasa lokal.

Para peneliti budaya Madura, terutama sarjana-sarjana Barat, telah banyak menghadapi dan merasakan betapa rumitnya terminologi tentang sesuatu dan sekaligus beragamnya suatu peristilahan yang

¹ Contoh-contoh istilah yang umum diucapkan: “*lèbur*”, berarti: senang, bagus, indah, menarik/tertarik, menghibur, dan masih bisa berkembang lagi artinya sesuai dengan konteks kalimatnya. Kata “*perna*”, berarti: merasa betah di suatu tempat tertentu, indah (konteksnya dengan pemandangan alam); “*tokang*”, berarti: ahli (kepandaian), peran, juru (status pekerjaan), kebiasaan seseorang melakukan sesuatu; dan sebagainya.

berkembang di pulau garam ini.² Kerumitan terminologi semakin nampak ketika istilah yang beredar di tempatan secara kebetulan memiliki kesamaan dengan istilah di tempat lain dan lebih populer, padahal istilah itu masih di wilayah kultur sejenis. Barangkali esensi pengertian bisa sama, tetapi detail terminologinya kurang tepat sama. Fenomena semacam ini nampaknya telah menjadi bagian dari ciri tradisi lisan.

Kata pertama yang penting untuk dijelaskan dalam tulisan ini adalah *kèjhungan*. *Kèjhung* merupakan sebuah kata benda yang berarti nyanyian, sedangkan kata '*ngèjhung*' merupakan kata kerja yang berarti menyanyi (melakukan aktivitas nyanyian). Kata *kèjhung* setara dengan arti *kidung* yang dikenal di Jawa Timur, Pigeaud mencatat bahwa *kidung* di Surabaya diucapkan *kedhung* [dialek ala Surabaya: *kédhông*], kemudian pengucapan di Madura menjadi *kèjhung*.³ Makna selanjutnya dalam penjelasan Pigeaud tersebut memberi petunjuk bahwa istilah *kèjhung* di Madura merupakan adaptasi dari adopsi istilah *kidung* di Surabaya. Sementara, arti kata dari '*kidung*' menurut Poerwadarminta, adalah *uran-uran* atau *tembangan* (termasuk jenis

² Kerumitan yang membingungkan ini setidaknya telah dirasakan langsung oleh Hélène Bouvier yang telah lebih dari 10 tahun melakukan penelitian di Sumenep (Madura). Timur) sejak tahun 1985. Bouvier, *Lebur! Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*, Terj. Rahayu S. Hidayat dan Jean Couteau (Jakarta: Yayasan Obor, 2002), 111-112.

³ Th. Pigeaud, *Javaanse Volksvertoningen: Bijdrage tot de Beschrijving van Land en Volk*. (Batavia: Volkslectuur, 1938), 321. Lihat pula J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, "De Toonkunst Bij De Madoerezen", dalam majalah *Djawa* 8 (Weltevreden:1928), 207, 226. Buys dan Van Zijp menemukan istilah *kèjhungan* untuk nyanyian yang dilakukan oleh juru vokal yang diiringi orkestra musik tertentu, seperti jenis gamelan atau musik *tongtong*.

tembang).⁴ Tidak diketahui dengan jelas apakah dahulu *kèjhungan* juga memiliki makna yang sama seperti yang dijelaskan oleh Poerwadarminta. Dalam bahasa Indonesia, kata 'kidung' sudah diserap menjadi arti sebagai nyanyian yang bersifat lirik dan melukiskan suatu perasaan.⁵ Perlu diketahui pula, kata *kidhung* dalam bahasa Jawa, dengan pengucapan yang hampir sama, memiliki arti yang berbeda selain nyanyian, yaitu serba kikuk atau sesuatu yang tidak sesuai.

Kata *kèjhungan* berasal dari kata asal *kèjhung* dan imbuhan 'an'. *Kèjhung* menunjuk pada arti kata benda yaitu tembang atau lagunya, sedangkan imbuhan 'an' pada *kèjhung* menunjuk arti gaya atau langgam suatu nyanyian. Sementara, kata '*ngèjhung*' adalah kata kerja dari praktik *kèjhung* tersebut.

Pengertian 'gaya' dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia memang banyak memiliki padanan pengertian, yaitu sinonim dengan istilah corak, mode, langgam, ragam khusus, cara dan bentuk yang khas, genre, sikap atau tingkah, kebiasaan, dan sebagainya.⁶ Gaya juga memiliki beberapa penafsiran seperti halnya yang diuraikan Enkvist bahwa 'gaya' dirumuskan dalam beberapa pengertian, yaitu: 1) gaya sebagai bentuk yang membungkus inti pemikiran atau pernyataan yang telah ada sebelumnya, 2) gaya sebagai serangkaian ciri pribadi,

⁴ Poerwadarminta, *Kamus Bahasa Indonesia* (Jakarta: Balai Pustaka, 1973), 130.

⁵ *Kamus Besar Bahasa Indonesia Pusat Bahasa*, edisi keempat (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 2008), 696.

⁶ Dikutip dari "Kamus Besar Indonesia" dalam <http://pusatbahasa.diknas.go.id/kbbi/index.php>, dan lihat pula "Dictionary" pada <http://id.w3dictionary.org/index.php?q=genre>, diunduh pada 13 Oktober 2010.

3) gaya sebagai sekumpulan ciri kolektif, 4) Gaya sebagai penyimpangan dari suatu kaidah karena dorongan pemberontakan dan kebebasan, 5) gaya sebagai pilihan kemungkinan dan variasi.⁷

Pengertian gaya yang berkaitan dengan topik ini, jika harus mengadopsi penafsiran Enkvist, maka berada di antara pengertian gaya yang pertama, kedua, dan ketiga. Artinya bahwa *kèjhungan* dibangun dari gagasan pengalaman kultural yang kemudian dibungkus atau dibentuk dengan cara tertentu. Menurut Herbert Seidler, gaya adalah buah dari suatu efek emosi tertentu melalui penggunaan unsur-unsurnya, terutama pada bidang seni dan bahasa.⁸ *Kèjhungan* terumuskan dari sekumpulan ciri-ciri kolektif dari suatu gaya sosial tertentu. Disebut demikian karena gaya berhubungan dengan persoalan makna dan pemaknaan, gaya berhubungan dengan penggunaan. 'Gaya dengan ciri-ciri kolektif' selalu termuat atau tumbuh dari berbagai gaya dari ciri pribadi. Dalam hal ini, topik *kèjhungan* ini akan lebih dilihat dari aspek-aspek kesamaannya yang signifikan untuk ditampilkan demi mendapatkan gambaran gaya yang komunal pada satu wilayah budaya. Gaya dari ciri kolektif itu apabila telah dapat tergambarkan, maka selanjutnya aspek pembedaannya dapat dilakukan untuk melihat perbedaan antara gaya dari kawasan ciri kolektif satu dengan lainnya.

⁷ Nils Erik Enkvist, "On Defining Style" dalam John Spencer, ed., *Linguistics and Style*, (London: Oxford, 1964), 12-15.

⁸ John Spencer, ed, 1964, 12-15.

Kèjhungan, apabila dilihat lebih komprehensif, memiliki pengertian yang beragam meskipun cenderung dipahami secara sederhana. *Kèjhungan* dapat diartikan sebagai nyanyian Madura yang bermakna sebagai nyanyian yang menggunakan bahasa Madura pada lirik-lirik lagunya, meskipun seringkali melodi lagu dan cengkok nyanyiannya sulit dirunut sebagai ciri lagu Madura (contohnya: lagu pop Madura). *Kèjhungan* bisa bermakna sangat umum, yaitu sebagai sebuah nyanyian saja, apapun wujudnya, dari daerah manapun, dan dari budaya nyanyian manapun. Dengan kata lain, *kèjhungan* adalah segala hasil dari aktivitas orang menyanyi. *Kèjhungan* berarti pula sebagai 'nyanyian ala Madura' yang bermakna sebagai gaya nyanyian setempat, yaitu cengkok lagu dan nyanyiannya memiliki kekhasan *local genius*. Pengertian yang terakhir ini berkonotasi sebagai sebuah genre. Apabila *kèjhungan* lebih diartikan sebagai nyanyian bergaya khas Madura, maka skala pengertian *kèjhungan* mencakup pula pada makna kepemilikan, yaitu sebagai nyanyian rakyat yang diwariskan secara tradisi lisan. Gaya nyanyian sebagai sebuah pewarisan, pastilah memiliki seperangkat nilai terwujudkan dalam pengalaman, pengetahuan, teknik atau cara-cara pengungkapan (modus ekspresi) tertentu. Pengertian yang terakhir inilah yang kemudian dipakai dalam topik tulisan ini.

Apabila istilah *kèjhungan* dikembalikan pada konteks fenomena bahasa sebagai bagian dari proses adaptasi suatu kebudayaan seperti yang ditengarai Pigeaud di atas, maka istilah *kèjhungan* perlu

dicermati tentang asal usulnya. Secara morfologi dan semantik, istilah *kèjhungan* inipun memiliki kesetaraan dengan sesuatu yang berkembang di dalam kultur *kidungan jawatimuran*.

Pengertian '*kidungan*' yang lengkap, menurut Hutomo, merupakan bentuk nyanyian yang digerakkan dari fenomena pembacaan puisi sastra Jawa yang di dalamnya telah terdapat aturan tertentu. Aturan tertentu yang dimaksud dalam puisi sastra Jawa mempunyai ciri tertentu pada jumlah baris, jumlah suku kata, dan rima akhir kalimat dalam suatu jenis *kidungan* tertentu. Di sini Hutomo mendudukan jenis *kidungan* ke dalam pengertian jenis tembang *macapat* Jawa, seperti: Durma, Sinom, Pamijil, dan sebagainya.⁹ Kidungan dalam pengertian ini, di Madura, digunakan dalam seni *mamaca* (sejenis *macapat*).

Pengertian *kidungan* yang berkembang di lingkungan rakyat, pada sisi yang lain, justru dipahami lebih dinamis bahkan disederhanakan. Setidaknya di Jawa Timur, menurut Supriyanto, *kidungan* di lingkungan rakyat berupa puisi berbentuk pantun atau *parikan* yang berkembang secara dinamis.¹⁰ Dalam karya sastra,

⁹ Suripan Sadi Hutomo dalam Henri Supriyanto, *Kidungan Ludruk* (Malang: Widya Wacana Nusantara [Wicara] bekerjasama dengan Pemerintah Provinsi Jawa Timur, 2004), 1.

¹⁰ Henri Supriyanto, 2004, 1.

kidungan identik dengan pantun atau *parikan*¹¹, meskipun *parikan* pada akhirnya dibawakan secara relatif bebas. Pengertian ini sekaligus membedakan dengan apa yang didefinisikan Hutomo tentang puisi *kidungan* di atas yang masih mempertimbangkan aturan secara ketat. Kedinamisan *parikan* menjadi sangat penting dalam *kidungan jawatimuran*, seperti yang diakui oleh Kartolo, pemain ludruk kenamaan di Surabaya, bahwa pemain ludruk yang baik dituntut untuk selalu produktif membuat *parikan* yang isinya (pesan teks) berupaya kritis terhadap isu dan kondisi sosial yang tengah terjadi. Ia bahkan menegaskan sedemikian pentingnya aspek lirik berupa *parikan* tersebut hingga menganggap keterampilan membuat *parikan* lebih penting dari pada mengasah olah cengkok *kidungan*-nya.¹²

Kèjhungan, dalam penggunaannya, dapat diidentifikasi menjadi dua pengertian, yaitu penggunaannya dalam konteks sajian formal dan konteks keseharian. *Kèjhungan* dalam pengertian sajian formal merupakan praktik menyanyi yang mengacu pada norma struktur gending yang diiringi gamelan. Struktur *kèjhungan* sendiri hampir selalu mengarah pada pengertian nyanyian gending, atau format

¹¹ Menurut Endraswara, kata *pari* adalah bahasa Jawa *ngoko* dari kata pantun, sehingga *parikan* merupakan kumpulan dari berbagai macam *pari* (pantun). Oleh karena *parikan* sejajar dengan pantun, maka di dalamnya harus memuat aturan tentang sebuah pembuatan pantun, yaitu terdapat adanya *sampiran* dan *isi*. Dalam bahasa Jawa, sampiran merupakan *ancang-ancang* (akan melakukan sesuatu) atau sekedar bunga-bunga yang membutuhkan penyelesaian dan jawaban untuk membentuk rangkaian isi, sedangkan isi merupakan kandungan dari inti *parikan* yang bisa disebut pula sebagai buahnya. Suwardi Endaswara, *Tradisi Lisan Jawa*, (Yogyakarta: Narasi 2005), 59.

¹² Cak Kartolo adalah pemain (pelawak) ludruk yang terkenal di Surabaya. Wawancara, 6 Maret 2010.

penyajiaannya berorientasi pada bentuk gending. Pengertian seperti inilah yang kemudian memisahkannya dengan pengertian *kèjhungan* dalam praktik yang lain dan implikasi pengertiannya menjadi sangat umum, yaitu sebagai nyanyian (Madura) belaka.

Praktik *kèjhungan* dalam konteks keseharian sering disebut *ngèjhung* atau *jhung-kèjhungan*. *Jhung-kèjhungan* dimaknai sebagai bentuk aktivitas (kata kerja) yang dilakukan secara spontanitas, tidak terencana, sangat tergantung pada suasana hati, serta hanya dilakukan oleh orang-orang yang sudah memiliki apresiasi yang mendalam terhadap dunia *kèjhungan*. Praktik *jhung-kèjhungan* secara riil tanpa diiringi gamelan, tetapi bukan berarti bagi si pelaku tidak memiliki acuan terhadap apa yang disebut struktur musikal. Setidaknya, mereka tetap memiliki ancangan terhadap imajinasi *padhang-ulihan* [Jw]¹³ sebagai fenomena paling gamblang atas perilaku musikal mereka sesuai pengalaman masing-masing.

Ketika perilaku spontan mereka bekerja, maka ekspresi yang muncul adalah perilaku musikal yang bermuatan *kèjhungan*, seberapapun kadarnya. Bouvier mengidentifikasi bahwa ketika seseorang sudah menghiasi atau memperindah kalimat lagunya dengan cara-cara yang khas, yaitu mengayunkan secara melismatis

¹³ Sebuah gejala alami musikal ketika senandung itu diasosiasikan sebagai kalimat tanya dan kalimat jawab dalam terminologi bahasa. Dalam terminologi musik Barat, dikenal sebagai melodi lagu yang memiliki alur *antasedent* dan *consequent*.

dan ornamen '*vibrato*' tertentu, maka sesungguhnya orang itu sudah melakukan 'nyanyian yang sebenarnya', yang disebut *kèjhungan*.¹⁴

Ngèjhung yang muncul secara spontan, menuruti suasana hati, situasional, dan sporadis (tidak utuh), akan terekspresikan secara gamblang terlebih manakala seseorang dalam keadaan emosional, seperti ketika dalam suasana sedih, kesal, putus asa, marah, bahkan ketika suasana hatinya sedang bergembira. Momentum *ngèjhung* itu biasanya dapat terjadi ketika seseorang sedang kesal namun tidak mampu berbuat apa-apa.¹⁵

Dalam situasi emosional yang tinggi, seperti ketika seseorang baru saja kehilangan anggota keluarga yang dicintainya, tidak jarang dijumpai seseorang yang mengekspresikan kedukaannya itu hingga seperti “menyanyi”. Pawitra menyebut gejala “menyanyi” dalam konteks ini sebagai jeritan hati yang terekspresikan secara spontan yang disebut *tangès ghi-bighiān*, yaitu menangis meraung-raung sambil berbicara dan cenderung berlagu, biasanya posisi kedua kaki diselonjorkan, tangan menepuk kedua lutut sambil menyebut-nyebut kebaikan si mati.¹⁶ *Tangès ghi-bighiān* merupakan ekspresi kesedihan mendalam yang tidak lagi cukup diwadahi dengan tangisan dan

¹⁴ Hélène Bouvier, *Lebur! Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*, Terj. Rahayu S. Hidayat dan Jean Couteau (Jakarta: Yayasan Obor, 2002), 286.

¹⁵ Ramyadi, seniman di Pongkoran (Bangkalan), mencontohkan tetangga di samping rumahnya yang setiap saat mengeluhkan masalah kehidupan rumah tangganya dengan media *kèjhungan*.

¹⁶ Adrian Pawitra, *Kamus Lengkap Bahasa Madura-Indonesia*, (Jakarta: Dian Rakyat Indonesia, 2009), 79.

linangan air mata. Seseorang mengekspresikannya berupa kata-kata yang dilantunkan secara melodis. Tingkah yang paling ekstrim, ketika si pelaku melakukannya hingga berguling-guling di tanah.

Jhung-kèjhungan, sekalipun menunjukkan orientasinya pada *kèjhungan* formal jenis *lè-kalèllèan*, namun momentumnya tidak menentu, sehingga tetap akan sulit untuk diprediksi secara analisis. Namun sebagai sebuah gejala musikal, *jhung-kèjhungan* tetap dipandang sebagai bagian penting yang tidak boleh diabaikan keberadaannya terutama ketika dikaitkan dengan konstruk nilai filosofi *kèjhungan*. Apalagi jika hal ini mengacu pada logika pemikiran Merriam, maka fenomena *jhung-kèjhungan* tersebut justru sangat memiliki signifikansi. Aktivitas *ngèjhung* (menyanyi) menjadi dunia pengalaman bagi ekspresi alami masyarakat penggunanya.

Analisis Alan P. Merriam tentang konseptualisasi musik bahwa tingkah laku yang berhubungan dengan musik, dan suara musik sendiri, merupakan sifat dinamis yang terdapat pada semua sistim musik. Tingkah laku *ngèjhung* itu muncul karena didasari oleh adanya kondisi mental tertentu, dorongan konsep tertentu, atau pengalaman musikal sebelumnya tentang *kèjhungan*. Dengan demikian, tanpa konsep musik, tingkah laku tidak akan ada, dan tanpa tingkah laku, suara musik (berujud *kèjhungan*) tidak akan dihasilkan. Sebaliknya, produk tingkah laku (*kèjhungan*) dapat memberi masukan terhadap konsep-konsep sesuai dengan yang dirasakan oleh masyarakat

terhadap nilai musik mereka.¹⁷ Dengan kata lain, fenomena aktivitas *ngèjhung* menjadi sangat penting kaitannya dengan fungsi *kèjhungan* sebagai media ekspresi dalam kehidupan masyarakatnya.

Ada pula *kèjhungan* yang kerap diiringi musik, tetapi pengertiannya di luar dari pengertian *kèjhungan* gending (sajian formal). *Kèjhungan* yang dimaksud adalah lagu-lagu rakyat ataupun lagu *dolan* rakyat Madura yang oleh masyarakatnya kerap pula disebut *kèjhung èn-maènan*¹⁸. Keberadaan lagu rakyat itu umumnya tidak dirancang untuk dibawakan dalam orientasi gending dengan iringan gamelan, tidak pula dinyanyikan dengan memperindah melodi lagu dasarnya, melainkan lebih menekankan pada praktik nyanyian dan pemaparan lirik yang lugas dan sederhana. Kebanyakan lagu rakyat dimainkan tanpa iringan gamelan, tetapi nampak lebih luwes apabila diiringi orkes tabuhan ritmis. Lagu rakyat Madura sebagian besar berkategori lagu *dolan*.¹⁹ Indikasinya dapat diamati dari lirik lagunya yang menyiratkan permainan atau teka-teki, alur melodi lagu yang sederhana, kalimat lagu yang pendek, permainan rima (*guru lagu* [Jw]) yang musikal dan dinamis, sifat lagunya yang umumnya ceria.

¹⁷ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Chicago North: Western University Press, 1964), 33. Lihat pula Alan P. Merriam, "Meninjau Kembali Disiplin Etnomusikologi" dalam Rahayu Supanggah, ed., *Etnomusikologi* (Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 1995), 84-85.

¹⁸ Kata *èn-maènan* memiliki dua arti, yaitu permainan (*dolan* [Jw]) dan 'main-main', yaitu tidak serius atau sekadarnya, tidak perlu diperindah melodi lagu dasarnya.

¹⁹ Prosentase itu dapat disimak dari koleksi Adrian Pawitra (2003) tentang lagu-lagu rakyat Madura dalam bentuk buku *Kumpulan Lagu-Lagu Madura*. Dalam buku itu, Pawitra memang menggabungkan antara lagu rakyat bertema umum dan *dolan* yang sudah digubah (pencipta lagu tidak diketahui) dengan lagu-lagu yang relatif baru (penciptanya sudah diketahui).

Karakteristik lagu rakyat umumnya terletak pada aspek kelugasannya. Pembacaan stilistika dalam lagu rakyat atau *dolanan* Madura ini tidak cukup signifikan karena sifat lagunya yang sederhana. Tempo yang umumnya dinamis, membuat seseorang tidak memiliki cukup 'ruang' untuk mengisi pengolahan ornamen cengkoknya yang sebetulnya hal ini justru menjadi kekuatan ekspresi lokal suatu nyanyian.

Dalam konteks penyajian atau penggarapan musikalnya, lagu rakyat atau lagu *dolanan* Madura telah diadopsi dalam repertoar garap gamelan yang mereka istilahkan sebagai 'gending *èn-maènan*'. Bahkan lagu rakyat tersebut kerap dimainkan sebagai *kèjhung èn-maènan* dalam sajian repertoar pertunjukan *sandur sandur*, terutama digunakan sebagai selingan 'mencairkan suasana'. Di samping, *kèjhungan* jenis ini dianggap memberi suasana santai, juga yang terpenting bagi *tokang kèjhung* bahwa *kèjhung èn-maènan* dimanfaatkan sebagai saat-saat untuk 'beristirahat' dari keharusan membawakan suara-suara melengking dan serius.

Pada masyarakat perkotaan, lagu rakyat seperti lagu *dolanan* (*èn-maènan*) tersebut banyak diaransemen dengan berbagai ragam dalam musik diatonis untuk berbagai acara. Meskipun lagu rakyat Madura itu hampir seluruhnya berbasis pada ide-ide musikal slendro, tetapi hampir seluruhnya pula telah diadaptasikan dalam modus tangga nada diatonis. Bahkan, sebagian besar di antaranya telah

dibukukan dengan model pencatatan notasi *solmisasi* diatonis berujud notasi angka, serta direkam dalam berbagai versi aransemen.

B. Taksonomi *Kèjhungan*

Keragaman jenis dan pengertian tentang *kèjhungan* di atas dapat mengakibatkan ketidakjelasan terhadap sasaran yang dipilih dalam penelitian ini. Oleh karena itu, perlu penjelasan yang skematik mengenai persoalan ini. Taksonomi merupakan cara yang dipilih untuk mengidentifikasi berbagai pengertian dan istilah yang berkembang di masyarakat ke dalam suatu alur penjelasan berdasarkan domain tertentu. Cara ini selain memperlihatkan posisi *kèjhungan* yang dimaksud di antara kerumitan pemahaman yang berkembang di masyarakat, juga mencari ciri terpenting dari wujud *kèjhungan* yang dimaksud. Taksonomi dibuat untuk menjelaskan alur domain yang mendalam (mengerucut) terhadap temuan domain inti atau domain yang paling dicari dari wujud *kèjhungan*. Domain inti inilah yang kemudian diutamakan untuk dipelajari lebih mendalam hingga ditemukan tanda-tanda musikal yang mengarah pada dasar estetikanya (*ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*).

Proses selanjutnya, tanda-tanda musikal, hubungan antar tanda, beserta pengalaman mereka yang terkait merupakan petunjuk untuk ditemukan sejumlah makna yang oleh Spradley disebut sebagai

sistim makna budaya²⁰. Dalam perspektif lebih luas, penelitian ini harus menjelaskan hubungan di antara berbagai domain untuk diperoleh gambaran yang holistik mengenai sistim makna budaya itu.

Taksonomi sebagai sebuah cara, dibuat secara bersusun mengerucut (mengarah pada domain yang semakin spesifik) dalam rangka menemukan domain paling penting secara tekstual di antara berbagai domain yang melingkupi dari sasaran penelitian. Skala taksonomi diarahkan pada area fenomena *kèjhungan* di Madura Barat saja, untuk menghindari pada pemetaan yang terlalu luas. Namun begitu, fenomena nyanyian di luar pengertian *kèjhungan* Madura Barat tetap akan disinggung untuk memberi pengertian tentang posisi *kèjhungan bārā'* di antara lingkungan budaya musik lokal lainnya. Sementara, genre nyanyian/musik populer (musik dangdut, musik pop, bahkan musik islami) tidak termasuk dalam pengertian musik lokal. Beberapa macam domain dibuat secara gradual, mulai dari domain yang umum menuju domain spesifik. Ada enam domain yang terbaca dalam rangka menemukan unsur bentuk yang penting dari *kèjhungan*.

1. Domain pertama adalah domain paling luar dari substansi nyanyian yang fenomenanya berada di luar pengertian *kèjhungan* Madura Barat. Adapun gaya nyanyian lokal di luar pengertian *kèjhungan* Madura Barat adalah *kèjhungan tèmor* Madura Timur

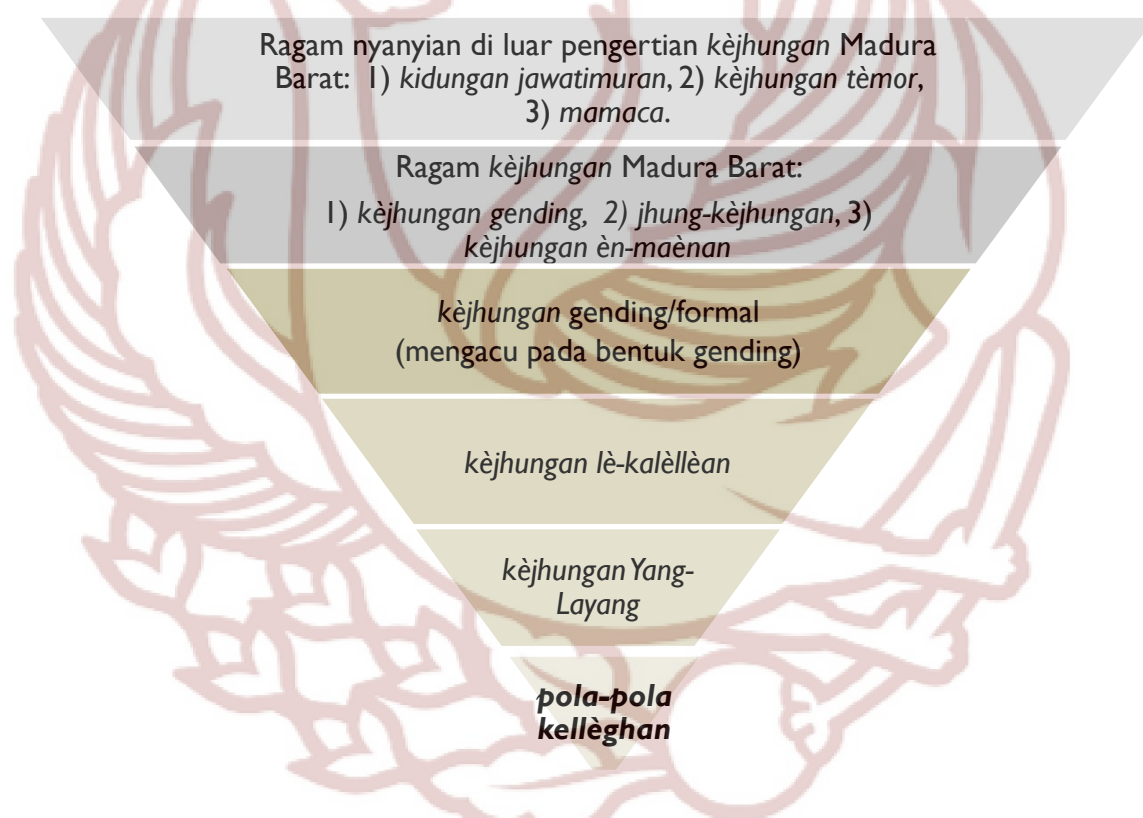
²⁰ James P. Spradley, *Metode Etnografi*, Terj. Misbah Zulfa Elizabeth (Yogyakarta: Tiara Wacana Yogya, 1997), 177.

(kerap pula disebut *kèjhungan* Sumenep), *kidungan jawatimuran*, serta *mamaca* (seni resitasi).

2. Domain kedua, meliputi berbagai bentuk *kèjhungan* dalam skala nyanyian lokal Madura Barat, yaitu a) *kèjhungan gending*, b) *jhung-kèjhungan* (bersenandung diri), c) *kèjhungan èn-maènan* (nyanyian lagu rakyat dan *dolanan* Madura).
3. Domain ketiga, merupakan bagian dari nyanyian lokal Madura Barat, yaitu *kèjhungan gending* atau dapat disebut *kèjhungan* formal karena pengertiannya mengacu atau berada dalam kendali tema lagu (balungan) *gending*. Penyajiannya pun terikat dengan media tabuhannya sebagai pengiring *kèjhungan*. Bagi komunitas seniman *sanḍur*, pengertian ini lebih dikenal dengan sebutan '*kèjhungan gending*'.
4. Domain keempat, *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan*, merupakan bagian dari '*kèjhungan gending*' di atas. Jenis *lè-kalèllèan* mengarah pada sifat-sifat nyanyian yang menonjolkan variasi atau hiasan melodi nyanyian. Istilah *lè-kalèllèan* berkaitan dengan sifat pembawaan nyanyian yang dilakukan penuh penjiwaan, dalam struktur *pokolan duwā'* (irama dados [Jw]).
5. Domain kelima, *kèjhungan* (*gending*) *Yang-Layang*, merupakan bagian dari jenis *kèjhungan lè-kalèllèan*, bahkan satu-satunya *kèjhungan* yang memiliki struktur yang khusus, stilistika yang khas, dan penggunaan *gending* ini paling menonjol dibanding *gending-gending kèjhungan* lainnya.

6. Domain keenam, pola-pola *kellèghān*²¹ yang menjadi penyangga utama dari struktur kalimat lagu (frase) pada *kèjhungan Yang-Layang*. Pola *kellèghān* ini selalu ditempatkan pada bagian awal setiap frase.

Apabila tingkatan domain di atas diilustrasikan dalam sebuah diagram taksonomi, maka dapat dirumuskan seperti di bawah ini.



Gambar 10:
Diagram Taksonomi Sasaran Penelitian *Kèjhungan*
(Diagram dibuat oleh Zulkarnain M)

Keterangan:

Domain paling atas merupakan domain yang berada di luar dari pengertian *kèjhungan* Madura Barat, sehingga hanya akan disinggung paling akhir dari sub bab ini.

²¹ Sejenis pola (*pattern*) olah vokal dalam tataran nada-nada paling tinggi yang cenderung dibawakan secara *melismatis* pada setiap kalimat melodi (frase) nyanyian.

Taksonomi dengan tipe mengerucut tersebut menunjukkan adanya gradasi fokus penelitian yang menghubungkan domain inti (pola-pola *kellèghan*), domain penunjang (domain ketiga, keempat, kelima), dan domain pelengkap (domain kedua). Taksonomi tersebut selanjutnya juga memberi pengertian tentang proporsi pembahasan yang menitikberatkan pada domain inti. Di sini terlihat bahwa domain ketiga tentang *kèjhungan* formal merupakan 'pintu masuk' menuju arah pembicaraan yang lebih spesifik pada domain-domain berikutnya.

Berikut ini adalah penjelasan lebih lanjut masing-masing domain. Namun demikian, atas pertimbangan alur substansi, maka domain pertama yang berisi ragam nyanyian di luar pengertian *kèjhungan* Madura Barat akan dijelaskan paling akhir dari domain yang ada.

1. Domain Ragam *Kèjhungan* Madura Barat

Domain ini dipandang masih umum dalam pengertian *kèjhungan* Madura Barat karena pada dasarnya antara *kèjhungan gending*, *jhung-kèjhungan* (bersenandung diri), dan *kèjhungan èn-maènan* (lagu rakyat-dolanan) masing-masing memiliki pengertian yang lebih spesifik. *Kèjhungan gending* lebih dipahami sebagai *kèjhungan* yang berada dalam wadah kerangka gending sehingga struktur nyanyiannya relatif terikat dengan aturan musikal yang berlaku. *Jhung-kèjhungan* sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya merupakan fenomena aktivitas manusia berupa senandung diri yang semata-mata untuk

menghibur diri yang tentu saja tidak ada motif untuk dipertunjukkan kepada orang lain. Sekalipun *jhung-kèjhungan* mengacu pada *kèjhungan* formal jenis *lè-kalèllèan*, namun bentuknya sulit diprediksi.

2. Domain *Kèjhungan* Gending (Formal)

Kèjhungan gending (formal) memiliki pengertian yang lebih definitif dan berkaitan dengan konvensi yang berlaku dalam aturan-aturan musikal gamelan setempat. Istilah *kèjhungan* gending dengan sendirinya menjelaskan konteks *kèjhungan* dalam area pengertian wujud sajian yang mengacu pada struktur bentuk gending sebagai alasan utamanya. Praktik *kèjhungan* ini berada dalam kendali nada-nada *seleh* (kadens [Brt]) pada nada tabuhan *kenongan* di setiap kalimat lagunya. *Kèjhungan* gending juga dapat dipahami sebagai *kèjhungan* formal, dengan pengertian untuk membedakan dari jenis *kèjhungan* lainnya yang tidak berorientasi pada bentuk gending, seperti *jhung-kèjhungan* (aktivitas menyanyi menghibur diri), dan *kèjhungan èn-maènan* (nyanyian lagu dolanan).

Ada tiga bentuk *kèjhungan* gending yang dapat dikenali berdasarkan kekhasan bentuk/jenis gending dan format *kèjhungan*-nya, yaitu *kèjhungan* gending *Yang-Layang*, *Naong Ḑājā*, gegendingan umum. *Kèjhungan* gending *Yang-Layang* berbasis pada kerangka balungan gending karena pada dasarnya tidak ada lagu pokok yang dibakukan. Lagu pokok hanya lahir dari setiap *tokang kèjhung* yang menafsir balungan gending dan menyajikannya dalam wujud *kèjhungan*. Sementara, *kèjhungan* gending *Naong Ḑājā* berbasis pada

alur komunikasi nyanyian solo dan *choral* (bersama). Artinya, sajian nyanyian bersama dikendalikan oleh *solist* sebagai sosok pemimpin jemaahnya. Berdasarkan fungsinya, gending ini selalu disajikan sebagai pembuka pertunjukan. Kuat dugaan bahwa *kèjhungan* gending ini merupakan 'doa' (mantra) yang menggunakan kata-kata arkais dan memperlihatkan ciri kekunoannya.

Jenis *kèjhungan* gending yang ketiga adalah *kèjhungan* yang mengacu pada lagu pokok gending. *Kèjhungan* gending jenis ini adalah yang paling banyak jumlahnya (banyak nama-nama gendingnya), makanya dikategorikan sebagai gending umum. Lagu pokoknya sudah tersedia dan melekat dalam setiap (balungan) gending yang ada. *Tokang kèjhung* dalam membawakan *kèjhungan* hanyalah menafsir lagu pokoknya tersebut, dan dapat memberi *kembangan* (ornamen-ornamen khas *kèjhungan*) seperlunya.

Kèjhungan gending (formal) selain terikat dengan aspek aturan musikal gamelan, juga memiliki kemapanan dalam hal bentuk nyanyian (instrumentasi nyanyian terikat dengan struktur komposisi gending), serta mempunyai konvensi-konvensi di dalam penyajiannya. Aspek-aspek tersebut menjadi hal-hal penting dalam memahami *kèjhungan* gending.

Kemapanan bentuk nyanyian memberi pemahaman bahwa praktik nyanyian mengacu pada materi lagu yang digarap atau diperindah cengkoknya oleh interpretasi musikal para *tokang kèjhung*. Sebuah gending pada dasarnya sudah memiliki lagu pokok,

selanjutnya tinggal tugas interpretnya yang harus mampu memperindah dengan cengkok individunya. Dalam terminologi karya seni, *kèjhungan* dikategorikan sebagai karya *lalongèdhān*, berasal dari kata *longèt* (bagus, indah). “*Lalonget* adalah berkenaan tentang suatu kemampuan menyanyi [*ngèjhung*] untuk menimbulkan rasa indah sehingga dapat menyenangkan hati bagi yang mendengarnya.”²²

Istilah *lalongèdhān* itu mengingatkan pada pengertian cengkok nyanyian di Jawa yang memiliki beberapa arti, tergantung konteks yang mana istilah itu digunakan. Sumarsam menerjemahkan cengkok bisa berarti *gatra* [Jw], yaitu pola-pola lagu tabuhan instrumen tertentu dari yang sederhana hingga tingkat yang rumit. Cengkok bisa berarti 'lagu', 'versi lagu' (gaya lagu), 'pola-pola lagu', atau berarti 'satu *gong-an*' (satu siklus gong).²³ Dalam konteks nyanyian, pola lagu kemudian ditafsir dalam praktik nyanyian yang diperindah dengan unsur ornamen lagu berupa *wiled*, *gregel*, dan *luk* dari si pelakunya. Sukei menyebut *wiled* adalah variasi bagian kalimat lagu yang terpanjang dengan mengolah beberapa nada. *Gregel* adalah pengolahan satu nada yang digetarkan, biasanya dilakukan menjelang ke arah nada *seleh*. *Luk* adalah penambahan satu-dua nada di atas atau bawah nada lintasan cengkok dasar.²⁴

²² Adrian Pawitra, 2009, 385

²³ Sumarsam, *Gamelan: Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*, (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2003), 232, 311.

²⁴ Sukei, “Kecenderungan *Garap Sindhenan Jawa Timur Surabayan*”. *Tesis S2 Pengkajian Seni, Minat Musik Nusantara Pasca-sarjana ISI Surakarta*, 2008, 52.

Kèjhungan bārā' (Madura Barat), hanya mengenal satu istilah saja untuk menjelaskan ornamen-ornamen *wiled*, *gregel*, dan *luk* tersebut, yaitu istilah *liggu'* (Jtm: *bilukan*) atau liukan, kelokan. Hal ini lebih lanjut akan dibahas di bab IV.A.4. Kemampuan menafsir lagu pokok dan menjiwainya juga perlu didukung kemampuan teknik vokalisasi yang memadai untuk dikuasai oleh pelaku *kèjhungan* yang akan dibahas pada bab IV.C. Alasan-alasan tersebut menjadi rasional untuk melihat setiap gejala *kèjhungan* yang dapat dianalisis karakter khususnya.²⁵

3. Domain *Kèjhungan 'Lè-kalèllèan'*

Kèjhungan 'lè-kalèllèan' merupakan pengerucutan domain yang lebih spesifik dari domain '*kèjhungan gending*'. Domain ini tidak berkaitan dengan gending tertentu, tetapi lebih memperhatikan pada sektor pemolaan/penggunaan (interpretasi garap) terhadap frase-frase nyanyiannya (*kèjhungan*). Jadi, domain *kèjhungan 'lè-kalèllèan'* dipahami sebagai sikap *tokang kèjhung* dalam menafsir frase-frase lagunya di dalam gending. Meskipun demikian, ada kecenderungan bahwa *kèjhungan 'lè-kalèllèan'* lebih leluasa dibawakan apabila *irama gendingnya renggang* dan lagu pokok gending tidak mengikat. Dengan

²⁵ Pengamatan komprehensif dan penggunaan otoritas narasumber (cara *autoritarian*) merupakan cara yang ditempuh untuk mendapatkan *tokang kèjhung* yang dianggap representatif untuk dikaji. Pengamatan komprehensif mencakup pada bentuk-bentuk sajian *kèjhungan* dapat dilihat secara langsung dalam peristiwa pertunjukan dan pada hasil-hasil rekaman baik yang berasal dari *live show* pertunjukan *sanḍur* dalam peristiwa *rèmo*, maupun yang diproduksi dari dapur studio rekaman.

kata lain, tidak semua macam gending mengakomodasi olah '*lè-kalèllèan*', dan tidak semua *kèjhungan* dapat dikembangkan ke dalam olah '*lè-kalèllèan*'. Hal ini bisa terjadi karena sajian gendingnya tidak memberi ruangan yang cukup untuk olah '*lè-kalèllèan*' atau karena faktor tingkat keterampilan *tokang kèjhung* sendiri dalam mengeskpresikan sifat-sifat spesifik *kèjhungan*.

Dāi, sebagaimana pula narasumber lainnya, menganggap bahwa hanya beberapa gending tertentu yang memberi tempat leluasa bagi *tokang kèjhung* dalam melakukan olah *kèjhungan lè-kalèllèan*. Gending tertentu yang dimaksud adalah gending *Yang-Layang*, *Blandaran*, dan *Sabrang* (*Sabrang Wetan* [Jw]). Gending *Yang-Layang* dimengerti sebagai gending khusus karena tidak memiliki lagu pokok yang bersifat tetap (sangat tergantung *tokang kèjhung* di dalam menafsir bentuk balungan/kerangka gending. Sementara, gending *Blandaran*, dan *Sabrang* (*Sabrang Wetan* [Jw]) dimengerti sebagai gending umum karena memiliki lagu pokok yang bersifat tetap, sehingga pengembangan cengkok lagunya senantiasa tetap berporos pada pokok lagu dan kurang memberi keleluasaan bagi *pengèjhung*.

Kèjhungan lè-kalèllèan merupakan jenis *kèjhungan* yang tergolong spesifik yang mampu menyuguhkan ciri khas sebagai gaya nyanyian Madura. Namun, di sisi lain, *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan* secara pragmatis seringkali disepadankan dengan salah satu karakteristik kidungan *jawatimuran* jenis *gandangan*, yaitu gaya

nyanyian gending *Jula-Juli* yang merupakan varian dari bentuk-bentuk *kidungan jawatimuran* yang umum.

Menurut Setiawan, perbedaan *gandangan* dari terminologi *kidungan jawatimuran* yang umum adalah pengungkapan gaya nyanyiannya yang lebih bebas baik dalam hal menafsir cengkok nyanyian, lirik lagunya²⁶, serta konteks sajiannya. *Gandangan* dibawakan dalam tataran nada yang tinggi, banyak menyisipkan kata-kata hias (*isen-isen* [Jtm]), dibawakan dalam gending *Jula-Juli* dengan *irama loro-telu*²⁷, sehingga lebih terkesan lambat temponya. Suasana lagu dan muatan lirik-lirik *gandangan* cenderung terkesan sebagai 'keluh-kesah', serta seringkali dinyanyikan oleh para tandak waria dalam suatu pertunjukan ludruk.²⁸ Munardi bahkan mengungkapkan, *kidungan* biasanya justru dibawakan oleh penari *ngremo*²⁹ *jawatimuran*

²⁶ *Gandangan* tidak lagi memperhatikan acuan terhadap konfigurasi jumlah kata dalam setiap baris kalimat (*guru wilangan*), konfigurasi akhiran kata vokal-konsonan dalam setiap baris kalimat (*guru lagu*), sebagaimana halnya yang berlaku pada parikan-parikan *kidungan jawatimuran*. Aris Setiawan, wawancara, 10 Februari 2010.

²⁷ Menunjukkan suatu tingkatan irama (I, II, III), *sètong-duwā'-telo'* [Mdr] atau *siji-loro-telu* [Jw]. Kata *irama* di sini bukan istilah yang dimaksud dalam musik Barat, melainkan berasal dari kata *wirama* yang dalam dunia karawitan merupakan unsur musikal yang berurusan dengan *keteg* atau pulsa atau *sabetan* (pukulan) balungan dalam satu satuan ukuran panjang. Supanggah dalam Waridi (ed), *Menimbang Pendekatan: Pengkajian dan Penciptaan Musik Nusantara* (Surakarta: Jurusan Karawitan bekerjasama dengan Program Pendidikan Pascasarjana dan STSI Press Surakarta, 2005), 18.

²⁸ Aris Setiawan adalah etnomusikolog dan kolumnis yang memiliki perhatian ilmiah terhadap dunia karawitan *jawatimuran*, wawancara, 23 Maret 2012.

²⁹ Tari *Remo* dibawakan sebagai pembuka pertunjukan Ludruk atau lainnya (seperti wayang kulit *jawatimuran*). Tarian ini dapat dibawakan dengan dua karakter yaitu *Remo* putri dan putra.

di tengah-tengah tarian *ngremo* yang disebut sebagai *nggandhang*, sering pula dibawakan oleh pelawak dalam pertunjukan ludruk.³⁰

Barangkali karena faktor kemiripan ini (dan secara kultural pun berdampingan), para tandak atau *tokang kèjhung* di setiap pementasan sandur Madura seringkali membawakan gending *Jula-Juli gandingan*. Kedua gaya nyanyian tersebut (*kèjhungan* dan *gandingan*) secara sengaja disandingkan oleh seorang *tokang kèjhung* karena selain memiliki persamaan karakter, yaitu “berkeluh-kesah”, ruang pentas itu sekaligus menjadi ajang unjuk keterampilan di depan penonton.³¹

4. Domain *Kèjhungan Yang-Layang*

Kèjhungan (*bārā'*) jenis *lè-kalèllèan* dinilai lebih definitif sebagai representasi dari keseluruhan pengertian *kèjhungan*. Kekerapan penyajian *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan* pada setiap praktik sajian gending formal menjadi kata kunci tentang arti pentingnya *kèjhungan* jenis ini bagi orang Madura. Kekerapan penyajian *kèjhungan* jenis ini kemudian dapat dijadikan indikasi penting bagi pemahaman yang spesifik dari orang Madura terhadap nyanyian lokalnya. Persoalannya, *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan* manakah yang paling sering terdengar

³⁰ A.M Munardi, Koesdiono, Djumiran R.A., FX. Djoko Waluyo, Suwarmin, “Pengetahuan Karawitan Jawa Timuran” (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.1983), 75.

³¹ Bahkan, jika ada permintaan dari tuan rumah pada suatu pementasan sandur tertentu, *tokang kèjhung* dapat membawakan beberapa bentuk *kidungan jawatimuran* selain bentuk *gandingan*. Begitu akrabnya setiap *tokang kèjhung* terhadap *kidungan Jula-juli gandingan* tersebut semakin menguatkan dugaan bahwa faktor kedekatan geografis dan kultural dengan Surabaya sudah menjadi bagian dari proses sosio-kultural sebagian orang Madura Barat di tanah seberang tersebut.

atau paling kuat memberi kesan bagi masyarakat pemiliknya? Kenyataannya, tidak semua *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan* praktikkan dalam sajian gending. Hanya ada satu *kèjhungan* gending yang paling menonjol menggunakannya, yaitu *kèjhungan* 'gending *Yang-Layang*'.³² Penelitian ini perlu dikerucutkan perhatiannya ke arah gending yang dianggap memiliki peran besar terhadap *kèjhungan*, serta agar diperoleh gambaran lebih mendalam tentang nilai-nilai yang dianggap penting oleh masyarakat pemiliknya (tineliti).

Kèjhungan (gending) *Yang-Layang* memiliki pola kontur melodi spesifik dan konsisten. Tipikal kontur melodinya dibentuk dari permainan nada-nada tinggi yang membentuk pola *kellèghān* lalu konturnya menurun (*descending*) secara ekstrim. *Kèjhungan Yang-Layang* yang kemudian diformalkan menjadi sebuah gending, merupakan satu-satu *kèjhungan* gending dan *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan* yang paling mengakomodasi struktur nyanyian yang sarat dengan pola-pola *kellèghān*.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa kesan-kesan musikal yang paling digambarkan atau dibicarakan oleh tineliti terhadap gaya nyanyian mereka itu adalah spirit pola-pola *kellèghān* yang begitu

³² Sebetulnya kata 'gending' jarang disebutkan menyertai kata *kèjhungan* atau nama dari gendingnya, khususnya *Yang-Layang*. Tineliti hanya menyebut kata gending dan *Yang-Layang* untuk menjelaskan *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan*. Rupanya kedua kata tersebut bagi mereka sudah terinternalisasi dalam pengertian *kèjhungan* itu sendiri. Namun jika mereka diminta untuk menjelaskan *kèjhungan* yang spesifik itu, mereka mengaitkannya dengan kata gending dan *Yang-Layang*. Orang awam pun hanya mengenali pengertian *kèjhungan* saja untuk menunjuk maksud *kèjhungan* gending *Yang-Layang*. Berbeda jika ingin menunjuk pada gending yang lain, maka mereka langsung menyebut nama gendingnya secara langsung.

menonjol dalam *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan*. Tineliti dengan lugas akan mengatakan *kèjhungan* sebagai nyanyian atau cara menyanyi orang Madura yang 'asli'. Penggambaran melalui kesan musikal ini merupakan substansi yang terjelaskan secara gamblang dalam *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan*. Dari sinilah kemudian dapat ditemukan hal esensial dari sebuah fenomena *kèjhungan*.

Seperti dijelaskan sebelumnya, *kèjhungan Yang-Layang* merupakan satu-satunya *kèjhungan* gending jenis *lè-kalèllèan* yang paling menonjol penggunaannya. *Kèjhungan Yang-Layang* selalu menjadi atmosfir *soundscape* yang khas ketika anggota masyarakat tradisional Madura menyelenggarakan hajat berkumpul (*rèmo*), seperti perayaan arisan dan perkawinan. Bahkan, senandung *kèjhungan* semacam itu telah dipahami sebagai indeks oleh masyarakatnya, yaitu apabila mereka mendengar senandung tersebut melalui pengeras suara, hal itu merupakan pertanda bahwa ada orang tengah menyelenggarakan *rèmo*. Citra auditif *kèjhungan* seakan telah menguatkan keberadaan tradisi *rèmo* itu sendiri. Tidak mengheran jika di antara tineliti menganggap bahwa *kèjhungan Yang-Layang* ataupun gending jenis *lè-kalèllèan* lainnya dianggap sebagai ciri utama gaya nyanyian Madura. Pada sisi yang lain, *kèjhungan Yang-Layang* juga menjadi istimewa di mata para *tokang kèjhung*, sebab menjadi gending yang wajib dimainkan beberapa kali pada setiap pertunjukan *sandur*.

Kèjhungan gending yang berkembang di Madura Barat kebanyakan juga terdapat di dunia karawitan *jawatimuran*. Belum

diketahui secara pasti gending manakah yang merupakan hasil adopsi dari gending-gending *jawatimuran* dan manakah yang lahir dari Madura. Secara teoritis, selalu dikatakan kebudayaan yang lebih tinggi akan mempengaruhi kebudayaan yang lebih rendah. Fakta yang ada bahwa nama gending yang sama memiliki struktur balungan gending yang sama pula. Namun, *sekarang* atau nyanyian gendingnya selalu berbeda antara *jawatimuran* dan Madura.

Adapun macam gending yang memiliki kesamaan seperti yang dimaksudkan di atas antara lain adalah gending *Cokronegoro* (di Madura disebut Cokro), *Samira*, *Blandaran*, *Celeng Mogok*, *Sabrang Wetan* (*Sabrang* atau Potongan [Mdr]), dan sebagainya. Hal yang sedikit menyimpang adalah gending *Jula-Juli* berubah namanya menjadi *Yang-Layang* di Madura, berikut pula level modus nadanya. Apabila hal ini sebuah gejala adopsi, *sekarang* gending *jawatimuran* itu menjadi berbeda di Madura, baik dari aspek lagu dasarnya (cengkok) maupun pengeksresiannya (ornamentasi dan teknik menyanyi). Dalam hal ini, proses adopsi yang tidak pernah utuh dan bahkan tumpang tindih menjadi indikasi yang penting dari suatu ciri tradisi lisan pada umumnya.

5. Domain Inti Pola *Kellèghān*

Kèjhungan bārā' secara komprehensif didominasi oleh kelantangan lantunan nyanyian yang tersusun menjadi pola-pola kontur melodi yang disebut *kellèghān*. Dalam keutuhan frase (kalimat

lagu) nyanyian, posisi *kellèghān* biasanya berada pada awal frase dan selanjutnya kontur melodi itu berjalan menurun secara ekstrim (*descending*). Dalam pola-pola *kellèghān* inilah atmosfir *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* sangat mendominasi.

Kellèk adalah kata dasar dari *kellèghān*, yang dimengerti sebagai capaian nada-nada tinggi yang sekaligus menjadi ciri *kellèghān*. Kata '*kellèk*' secara etimologi memiliki kedekatan bentuk kata dengan kata '*ngelik*' dalam istilah karawitan Jawa, serta memiliki kedekatan semantik dengan makna *ngelik* itu sendiri yang berarti suara meninggi, yaitu bagian kedua dari suatu gending yang biasanya dimulai dengan lagu berwilayah nada-nada tinggi.³³

Cengkok khas *kellèghān* tersebut diketahui paling banyak terpaparkan pada sebuah gending *Yang-Layang*. Gending ini bahkan dinilai sebagai gending satu-satunya yang paling mengakomodasi struktur nyanyian yang sarat dengan pola-pola *kellèghān* tersebut. Akibat dari dominasinya itu, gending *Yang-Layang* dianggap sebagai gending penting karena menjadi wadah untuk mengukur atau menguji kualitas *kèjhungan* seseorang. Tidak mengherankan jika akhirnya *Yang-Layang* menjadi gending yang wajib dilakukan oleh seorang *tokang kèjhung* (juru kidung), dan *Yang-Layang* menjadi gending yang paling sering dimainkan dan diperdengarkan.

Gending yang sarat dengan cengkok khas *kellèghān* ini seakan menjadi menu utama pada setiap pertunjukan *klèngangan* (*klenèngan*

³³ Sumarsam, 2003, 350.

[Jw]) pada pertunjukan kesenian *sandur*, gelaran *rèmo*, berbagai tingkatan hajat masyarakat Madura Barat. Gending *Yang-Layang* menjadi atmosfir utama dalam *content* kaset dan cd komersial bertemakan *sandur* dan *kèjhungan*. Memori musikal masyarakat,³⁴ setidaknya telah diliputi imajinasi *kellèghān* ketika membayangkan tentang *kèjhungan*.

Gambaran di atas bukan berarti pula bahwa *kèjhungan* pada gending jenis *lè-kalèllèan* di luar gending *Yang-Layang* menjadi tidak penting. Ketika pola *kellèghān* menjadi tolok ukur utama dan dominan dalam *kèjhungan*, maka ada beberapa gending lain yang cukup signifikan mengakomodasi pola *kellèghān*, walaupun tidak seketat *kèjhungan* pada gending *Yang-Layang*, seperti gending *Blandaran*, *Oramba'*, *Cokro* (*Cokronegoro* [Jw]), dan *Sabrang* (*Sabrang Wetan* [Jw]) atau disebut dengan istilah 'potongan'. Bahkan ada pula gending yang dianggap keramat, yaitu gending *Naong Dājā* yang memiliki pola penyajian yang spesifik, serta memiliki struktur nyanyian yang relatif berbeda dengan *kèjhungan* gending *Yang-Layang*.

6. Budaya Nyanyian di Luar Domain *Kèjhungan Bārā'*

Diagram taksonomi di atas dibuat dalam area yang spesifik pada budaya *kèjhungan* di Madura Barat saja, sehingga tidak menjangkau

³⁴ Sebagaimana pula diakui oleh Sumbri, Muhammad, Ghaib (ketiganya dari kalangan *blatèr*), serta Abdurrachman, Pawitra, Sufa'i, dan Faishal (kalangan pemerhati budaya Madura), menegaskan bahwa performa paling mendasar dari penggambaran musikal *kèjhungan* adalah *kellèghān* itu sendiri.

seluruh fenomena nyanyian yang tumbuh berkembang di Madura Barat sendiri. Alasannya selain menghindari dari kerumitan pemetaan yang luas, juga hal ini dilakukan untuk memperjelas posisi intinya (pola *kellèghān*) dengan membatasi hubungan terhadap ranah-ranah (domain) yang secara teknis berhubungan langsung dengan persoalan '*kèjhungan formal*', '*kèjhungan lè-kalèllèan*', '*kèjhungan Yang-Layang*', serta '*kellèghan*'. Namun, apabila area taksonominya diperluas jangkauannya, maka diagramnya akan lebih kompleks dengan dasar turunan domainnya yang bisa tidak sebangun dengan domain-domain pada taksonomi utamanya.

Di luar diagram utama tersebut, sesungguhnya masih ada beberapa eksistensi *kèjhungan* yang juga memiliki wilayah perkembangannya sendiri. Setidaknya terdapat tiga lingkungan budaya nyanyian lainnya yang hidup berdampingan, yaitu 1) budaya *kidungan jawatimuran*, 2) *kèjhungan tèmor* (Madura Timur), serta 3) gaya-gaya nyanyian yang hidup di Madura Barat tetapi di luar pengertian *kèjhungan bārā*', yaitu seperti *mamaca* (seni resitasi), dan gaya nyanyian islami dalam kesenian Hadrah dan Samroh.

Kidungan Jula-Juli meskipun bukan merupakan sasaran penelitian, tetapi varian *kidungan Jula-Juli* jenis *gandangan* secara musikologis dianggap memiliki beberapa kecenderungan yang sama. Bahkan secara sosio-kultural, *Jula-Juli gandangan* seringkali

diperlakukan istimewa³⁵ oleh para panjak³⁶ seniman *sandur* Madura. Kedudukan *gandangan* sedemikian akrab dalam setiap pementasan *sandur* dan hampir selalu muncul dalam setiap pementasan *sandur* di kegiatan *rèmo*. Bahkan, *kidungan gandangan* kadang pula disisipkan di tengah-tengah sajian *kèjhungan* gending *Yang-Layang* berlangsung. Kasus seperti ini setidaknya memberikan indikasi terhadap kedekatan hubungan antara keduanya (*kèjhungan Yang-Layang* dan *kidungan gandangan Jula-Juli*). Setidaknya, hal itu terjadi di lokus budaya *kèjhungan* Madura sebagai pihak yang sering mengadopsi *Jula-Juli*.

Kedekatan ciri antara *kèjhungan* dan *gandangan* (varian dari *kidungan Jula-Juli* tersebut), bagaimanapun kehadirannya, tetap disadari oleh orang Madura sebagai sisipan atau variasi yang melengkapi keutuhan penyajian *sandur* dalam tradisi arisan *rèmo*. Dalam hal ini pun, penulis harus membedakan keberadaan kedua gaya nyanyian tersebut dengan jelas karena konsep estetik yang melatarbelakanginya menunjukkan perbedaan yang signifikan. Perbedaan-perbedaan dan kedekatan hubungan antara keduanya menjadi alasan pula dalam penelitian ini untuk menempatkan

³⁵ Sebagaimana diakui Turi dan Sumarto bahwa tidak lengkap rasanya jika dalam pertunjukan *sandur* setiap *tokang kèjhung* tidak membawakan gending-gending *Jula-Juli*. *Tokang kèjhung* secara tidak langsung akan merasa lengkap atau piawai (termasuk anggapan/penilaian orang lain) apabila mampu membawakan *kidungan jawatimuran* tersebut. Hal ini bahkan menjadi ajang kontestasi tersendiri di antara *tokang kèjhung*. (Sumarto, wawancara, 9 Maret 2010; Turi, wawancara, 10 Maret 2010).

³⁶ Panjak, istilah yang lazim digunakan di Madura (*panjhāk*) untuk menyebut pemusik, pengrawit, *niyaga* karawitan *jawatimuran*.

kidungan sebagai sesuatu (referensi) yang diperlukan untuk memperjelas posisi *kèjhungan* dari *kidungan*.

Posisi yang sama juga terjadi pada diri *kèjhungan* itu sendiri yang terdiri dari dua gaya karena pengaruh sub kultur yang ada. Seperti telah dijelaskan sebelumnya bahwa fokus penelitian ini adalah *kèjhungan bārā'* yang saat ini berkembang di Madura Barat dan sebagian di Pamekasan (Madura bagian tengah). Sementara, gaya *kèjhungan tèmor* (Sumenep, Madura Timur) bukan menjadi perhatian utama penelitian ini. Perbedaan gaya antara *kèjhungan tèmor* dan *kèjhungan bārā'* secara musikologis demikian gamblang diketahui, meskipun keduanya berada dalam 'payung' budaya yang sama. Adanya fakta atas karakteristik kultural yang relatif berbeda bersama aspek historisnya turut berkontribusi terhadap perbedaan gejala nyanyian yang tumbuh dari sub kultur barat dan timur ini. Lebih lanjut, hal ini akan dijelaskan pada sub bab tersendiri pada bab ini juga (III.D.1).

Budaya nyanyian lain di sekitar kehidupan *kèjhungan bārā'* adalah gaya-gaya nyanyian yang juga berkembang di lingkungan sub kultur yang sama, yaitu seperti seni resitasi (*mamaca*), nyanyian puji-pujian dalam seni hadrah, *samroh*, serta nyanyian populer secara musikal sedikit banyak masih dipengaruhi oleh unsur-unsur lokalnya (*kèjhungan*). Utamanya pada *mamaca*, sebagaimana Hutomo, merupakan bentuk nyanyian yang digerakkan dari fenomena

pembacaan puisi sastra Jawa yang kemudian mendudukkan nyanyian ini ke dalam pengertian tembang *macapat* Jawa.³⁷

Dari segi bentuk, *mamaca* berbeda dengan *kèjhungan gending*, *jhung-kèjhungan*, ataupun *kèjhung èn-maènan*, walaupun fenomenanya sama yaitu nyanyian. Hal yang menarik bahwa antara *mamaca* dan *kèjhungan gending* memaparkan karakteristik yang hampir sama, tetapi acuannya berbeda. Konsep, orientasi teknis, serta tujuan penyajiannya berada dalam tradisi ritus yang berbeda. *Kèjhungan gending* bermuara pada presentasi estetik dan representasi budaya, sedangkan *mamaca* bermuara pada ritus transedental.

Kèjhungan dan *mamaca* saling memiliki alasan bahwa keduanya tumbuh dalam satu ranah budaya yang sama dan nuansa estetika yang sama. Konsekuensi logisnya, keduanya memiliki persamaan karakteristik, yaitu atmosfir kontur melodi nyanyiannya yang banyak didominasi nada-nada tinggi, penggunaan pola *kellèghān*, teknik penyanyian yang pada bagian tertentu dan karakteristik suara juga hampir sama. Seni resitasi *mamaca* meskipun dibawakan dengan cara atau teknik penyanyian yang hampir sama dengan *kèjhungan*, tetapi tidak berorientasi pada budaya gamelan. Prinsip dasar sajian dan konsep *mamaca* tidak jauh berbeda dengan *macapat* Jawa, *mocoan* (Banyuwangi), *waosan* (Bali), *maosan* (Banten), yaitu berorientasi pada struktur *macapat*, dilakukan oleh beberapa orang secara bergiliran saling meneruskan kalimat-kalimat dalam pupuh, salah satu di

³⁷ Suripan Sadi Hutomo dalam Henri Supriyanto, 2004, 1.

antaranya berperan sebagai penerjemah atas teks-teks yang dinyanyikan tersebut.

Kèjhungan dan *mamaca* (seni resitasi Madura) memiliki perbedaan dalam hal bentuk, struktur nyanyian, konsep penyanyian, sehingga dapat dikatakan bahwa cengkok dasar *mamaca* berada di luar domain *kèjhungan* pada umumnya. Sebagaimana telah ditunjukkan dalam pandangan emiknya, mereka secara terminologi menolak dipersamakan dengan *kèjhungan*.³⁸ Secara definitif, keduanya dapat saja terpisah karena masing-masing memiliki norma struktur dan konteks yang berbeda, tetapi secara esensi pengekspresian dari keduanya memiliki atmosfir atau karakteristik yang relatif sama. Pernyataan Bouvier melihat keduanya sebagai jenis nyanyian yang memiliki kemiripan dalam hal penekanan atau prinsip teknik mengolah vokal yang tujuannya untuk memperkuat pengekspresian kalimat (narasi yang dilagukannya).³⁹ Dengan demikian, ekspresi *mamaca* sebagai fenomena gaya nyanyian meskipun berada di luar domain pengertian *kèjhungan*, tetapi keberadaannya memperkuat terhadap gagasan pokok gaya nyanyian Madura secara umum.

C. Pengertian *Ong-klaongan* dan *Lè-kalèllèan*

³⁸ Komunitas *mamaca* Madura tidak mengakui jika gaya nyanyian yang muncul dari tafsir olah suara mereka dikatakan mengacu pada *kèjhungan*, meskipun mereka tidak mengelak jika mengenal pula istilah *kellèghân* dalam *mamaca* (sebuah istilah penting dalam dunia *kèjhungan*), serta modus nyanyian *mamaca* yang mengakar pada atmosfir nada-nada pentatonik slendro. Marluwi (*tokang tembhâng* atau juru tembang dalam seni *mamaca*), wawancara 26 Juni 2010 di Modung.

³⁹ Hélène Bouvier, 2002, 61, 286.

Ada dua istilah penting dalam dunia *kèjhungan* yang berasal dari pendengar atau lebih tepatnya penikmat (apresian) *kèjhungan*. Istilah penting yang dimaksud adalah *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*. *Ong-klaongan* merupakan sesuatu yang berkaitan dengan ketegangan suara, sedangkan *lè-kalèllèan* merupakan sesuatu yang berkaitan dengan penghayatan (dari sisi penikmat) atau penjiwaan (dari sisi pelaku). Kemunculan istilah itu biasanya secara spontan (responsial) dari sisi pengalaman pendengar, baik secara langsung menyaksikan pertunjukan maupun tidak langsung, seperti: mendengar suara *kèjhungan* dari kejauhan secara sayup-sayup, ataupun menikmatinya lewat album rekaman. Kedua istilah itu lahir dari buah penilaian penikmat yang menggambarkan tentang kualitas suatu *kèjhungan*. Penilaian spontan semacam itu pada akhirnya tidak lepas dari gambaran tentang kemampuan seorang *tokang kèjhung* dalam melantunkan *kèjhungan*.

Apabila *kèjhungan* seseorang dinyatakan mencapai *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*, maka *kèjhungan* itu dinilai baik, memenuhi harapan estetis pendengarnya. Bentuk pernyataan tersebut (yang kadang tidak disadari) merupakan predikat pujian yang diberikan penikmat (apresian) yang merasa puas. Predikat pujian semacam itulah yang kemudian menjadi jalan untuk diketahui lebih lanjut mengenai dasar karakter *kèjhungan* yang ideal. Predikat pujian tersebut sekaligus menjadi hal pokok atas kompetensi estetik yang harus dicapai oleh

tokang kèjhung. Dengan demikian, predikat pujian *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* itu menjadi acuan bagi para pelaku *kèjhungan* dalam menempa diri untuk menghasilkan ketegangan suara yang optimal dan kemampuan menghadirkan suasana *lè-kalèllèan* melalui olah vokal dengan penjiwaan yang penuh.

Pertanyaannya kemudian adalah mengapa *kèjhungan* yang baik atau ideal secara estetis harus memenuhi kriteria *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*? Dengan kata lain, ide-ide budaya macam apa yang telah melatarbelakanginya hingga kriteria *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* begitu dominan? Asumsinya bahwa latar belakang budaya suatu masyarakat selalu diyakini memengaruhi ruang estetika kolektif yang membuahkan ekspresi seni, termasuk *kèjhungan*. Sebagaimana dijelaskan sebelumnya (bab I.E) bahwa kekhasan latar belakang perwatakan, sikap atau pandangan hidup, pengalaman hidup, serta alam lingkungan akan memengaruhi sikap masyarakatnya terhadap budaya nyanyiannya. Pertanyaan di atas tidak dijawab pada bab ini, melainkan dibahas di bab V.B, yaitu dengan menempatkan *kèjhungan* dalam ruang imajinasi masyarakatnya.

Dalam sub bab ini, selain dibahas tentang terminologi *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* sebagai dasar karakter *kèjhungan*, juga dibahas tentang kaitannya dengan faktor empirik kebahasaannya (terutama dialek dan logat) yang dinilai banyak memengaruhi secara signifikan.

1. *Ong-klaongan*

Istilah *ong-klaongan* memiliki arti, yaitu berteriak-teriak (teriakan). Bahasa Madura memiliki banyak kosa kata yang maknanya sepadan dengan hal tersebut, yaitu antara lain: *rak-oraghān*, *ngar-engaran*, *wat-thowadhān*, *rèng-cerrèngan*. Istilah-istilah itu memiliki arti yang hampir sama, yaitu sesuatu yang berkaitan dengan ketegangan suara. Makna-makna yang berkaitan dengan kelantangan dan ketegangan suara menjadi indikasi pentingnya makna tersebut bagi orang Madura. Uniknyanya bahwa hanya istilah *ong-klaongan* yang dipilih (*specific term*) untuk menggambarkan suara *kèjhungan* yang lantang, nyaring, dan kuat memenuhi dimensi ruang (*soundscape*) sejauh lontaran suara itu terdengar. Belum diketahui secara pasti apakah istilah *ong-klangan* dalam *kèjhungan* terjadi secara kebetulan dan selanjutnya kaprah menjadi istilah yang mengikat.

Apabila fenomena *ong-klaongan* dan beberapa istilah sejenis di atas didasarkan pada faktor-faktor kebiasaan orang Madura dalam berkomunikasi verbal, maka keberadaan istilah-istilah yang bermakna kelantangan di Madura menjadi sesuatu yang alami. Sebab, serangkaian praktik bahasa Madura (seperti: aksen, cara, dialek, gaya, isyarat, kode, logat, patois, percakapan, perkataan)⁴⁰ memiliki muatan karakter yang berkaitan kelantangan suara, yaitu kecenderungan bervolume suara yang keras dan tinggi. Pola-pola komunikasi verbal

⁴⁰ *Tesaurus Bahasa Indonesia Pusat Bahasa* (Jakarta: Departemen Pendidikan Nasional, tanpa tahun), 38.

dari kejauhan, terutama pada ruang-ruang terbuka (seperti di halaman rumah, sawah-ladang, hutan, pesisir, di jalan-jalan, dan seterusnya) pada akhirnya menciptakan habitus instrumental suara yang lantang. Hal ini terbentuk secara alami terus-menerus, di tengah-tengah alamnya yang tandus dan hawanya yang panas, juga pola pemukiman yang berjauhan. *Rak-oraghān* merupakan istilah yang spesifik untuk menggambarkan secara definitif mengenai perilaku berkomunikasi verbal dari kejauhan, seperti: memanggil-manggil, memberitahu sesuatu, atau berdialog.

Demikian halnya, gaya bicara orang Madura yang impresif (bersemangat) dan spontan; didukung pula oleh kenyataan sifat-sifat temperamental di satu sisi dan suka berseloroh, melucu (jenaka) di sisi lain, kebiasaan berbicara dari kejauhan, memberi kontribusi terhadap kualitas ketegangan suara yang terbentuk dalam intensitas yang berlangsung lama. Tidak mengherankan apabila habitus ketegangan suara itu demikian mendasari setiap produksi suara orang Madura, terutama dalam gaya bicara yang impresif, cenderung terdengar seperti membentak, sedang marah, bertengkar, atau sedang emosional.

Ciri khas dialek/logat bahasa Madura, terutama pada dialek pergaulan atau praktik bahasa tingkat terbawah (*ngoko* [Jw], rakyat jelata), karakternya relatif spontan dan akan terdengar lantang, bertenaga dan kaku (*gherrā*). Di Madura, dialek bahasa pergaulan dengan sifatnya yang egaliter dan terbuka justru jauh lebih berkembang penggunaannya dari pada tingkat bahasa Madura yang

lebih tinggi (*kromo* [madya] dan *kromo inggil* [umumnya masih digunakan kalangan turunan bangsawan]).⁴¹

Fenomena *ong-klaongan* semakin menemukan relasinya yang komprehensif ketika didasarkan pada referensi yang lebih luas, yaitu kembali pada sifat-sifat atau pembawaan orang Madura secara umum. Sebagaimana telah dijelaskan pada bab II.B bahwa perwatakan orang Madura sangat dipengaruhi oleh faktor-faktor tipologi geografis, ekologi pertanian (tegalan), serta sejarah politik dan sosial masyarakat Madura.

Kenyataannya, keberadaan istilah *ong-klaongan* telah terikat dalam kesatuan pengertian *kèjhungan* yang dipahami tidak sekadar sebuah teriakan atau perilaku berteriak, melainkan berkaitan dengan optimalisasi ketinggian nada demi sebuah pencitraan ketegangan suara. Pawitra memandang *ong-klaongan* sebagai istilah yang spesifik selalu dikaitkan dengan penggambaran atas ketinggian suara dalam dunia *kèjhungan*.⁴²

Sesuatu yang senantiasa harus disadari bahwa realitas sehari-hari sesungguhnya berbeda dengan realitas pertunjukan (panggung). Artinya, ada batas yang jelas dan disadari antara mengeluarkan ketegangan suara saat berbicara dengan tingkat ketegangan suara saat *mengèjhung* (dalam konteks pertunjukan atau ingin ditunjukkan pada orang lain). Realitas pertunjukan merupakan sesuatu yang berada di

⁴¹ Lihat pula <http://lontarmadura.com/budaya-madura-bukan-kepanjangan-budaya-jawa>. Diunduh tanggal 20 Juli 2012.

⁴² Adrian Pawitra, wawancara 16 Mei 2014.

luar kebiasaan sehari-hari (*extraordinary*), sehingga ketegangan suaranya akan cenderung mengalami pelebih-lebihan. Sebagaimana Turner, sebuah seseorang yang berada dalam kondisi *extraordinary* (saat pertunjukan) akan berada pada posisi liminal (ambang) dan bebas dari batasan norma dan perilaku sosial yang riil. Saat pertunjukan menjadikan segala sesuatu untuk dilebih-lebihkan atau ditekankan (*bold*) pada beberapa unsur yang dianggap penting.⁴³

Kèjhungan bārā' atau juga disebut *kèjhungan Bhāngkalan*, dalam pandangan umum, banyak dinilai memiliki karakter gaya nyanyian yang lebih menonjolkan *greget*, gagah, kaku, dan memiliki kualitas suara yang lebih keras volumenya dari pada *kèjhungan tèmor* (budaya nyanyian Madura Timur). Bahkan secara eksplisit, pendukung *kèjhungan bārā'* dikenal sangat mempertahankan cirinya tersebut. Tingkat ketegangan dan ketinggian suara *kèjhungan* Madura Barat ini rupanya sudah sejak lama menyita perhatian orang, terlepas apakah kesannya positif atau tidak. Bagi pemilik budaya *kèjhungan*, *ong-klaongan* justru menjadi ukuran kualitas suatu *kèjhungan* seseorang, bahkan menjadi semacam tuntutan jika ingin berprofesi sebagai *tokang kèjhung*. Mudrick menilai bahwa tuntutan untuk meraih kualitas ideal memang tidak mudah, dan membutuhkan dedikasi yang tinggi dalam menjaga kualitas ketegangan suara terutama dalam momen-momen *kèllegghān*.⁴⁴

⁴³ Victor Turner, *The Anthropology of Performance* (PAJ Publications, 1986).

⁴⁴ Mudrick, wawancara 2 Agustus 2010.

Bukti-bukti musikologis yang menunjukkan adanya dominasi penggunaan nada tinggi demikian nampak jelas pada kontur melodi *kèjhungan* pada area-area *kellèghān* (bab IV.A.2-7). Implikasi dari pola-pola *kellèghān* yang diperoleh dari para *tokang kèjhung* menjelaskan bahwa kualitas ketegangan suara ajang kontestasi mereka untuk meraih predikat *ong-klaongan*. Pencapaian ambitus suara tertinggi dan penggunaan teknik-teknik vokal yang khas mengindikasikan atas upaya-upaya mencapai taraf *ong-klaongan* (bab IV.C).

2. *Lè-kalèllèan*

Lè-kalèllèan secara harafiah adalah sesuatu yang meleleh, berderai, bertetes (asal kata: *alèllè*, artinya meleleh). *Lè-kalèllèan* secara gamblang kemudian lebih digambarkan sebagai sebuah paparan perasaan yang tengah berkeluh-kesah. Dibandingkan dengan makna *ong-klaongan* yang terfokus pada penegasan tentang ketegangan suara, makna *lè-kalèllèan* relatif lebih konotatif terhadap sesuatu yang harus dijiwai. *Le-kalèllèan* berkaitan dengan suasana hati yang tereksplorasi dalam perasaan yang luruh, sedih, gundah, ataupun perasaan yang hikmah, kontemplatif. Istilah *lè-kalèllèan* paling umum disandingkan dengan suasana kesedihan, seperti: “*tangèssā lè-kalèllèan*” (tangisannya berderai air mata); atau menggambarkan suasana keindahan bunyi-bunyian, seperti: “*solèngga lè-kalèllèan*” (tiupan sulungnya merdu merayu), “*kèjhunganna lè-kalèllèan*” (nyanyiannya merintih indah).

Sepenggal prosa pendek yang melukiskan tentang *lè-kalèllèan* dalam konteks musik, seperti:

Dhing dhing kung, dhing dhing ta'...
Tangèssā saronèn lè-kalèllèan,
ètappor ghenḏhāng è salanjhānga lorong,
cè' mellassā rassana.

Dhing dhing kung, dhing dhing ta'...
 Tangisan serunai demikian meratap,
 ditabuhi kendang di sepanjang jalan,
 rasanya sangat kasihan.

Rasa *lè-kalèllèan* dalam kalimat metafor di atas memiliki makna yang mengikat mengenai suasana keindahan yang melankolis, mengundang simpati dan rasa iba (kasihan). Demikian halnya dengan rasa *lè-kalèllèan* dalam praktik *kèjhungan*, suasana yang hadir pun berkisar tentang kesan emosi keluh-kesah (curahan hati), kesedihan (*mellas, ngenes*) yang 'melumat-lumat perasaan'. Suasana semacam itu nampaknya menjadi metafor dari arti kata *alèllè* di atas (meleleh, luluh, menetes, dan berderai). Atmosfir *rassa mellas* (suasana ratapan dan kepiluan) dalam *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan* akan hadir lebih kuat jika dibawakan oleh *tokang kèjhung binè'* (perempuan).

Gejala *lè-kalèllèan* pada tingkat yang sederhana, sesungguhnya hidup di dalam kebiasaan-kebiasaan orang pada berbagai konteks suasana hati. Sebagai contoh, perilaku *tangès ghi-bighiān* (tangisan tanpa linangan air mata) muncul secara spontan pada individu tertentu manakala ia berada dalam situasi jiwa yang sangat emosional,

tidak berdaya, dan sangat sedih. Pada saat itulah, ia akan 'menyanyi' mengungkapkan seluruh perasaannya dengan sangat emosional.

Fenomena *lè-kalèllèan* ini mengingatkan pula pada nyanyian *blues* yang terjadi pada kaum budak negro Afro-Amerika, terutama dalam konteks situasi sosial yang melatarbelakangi tumbuhnya nyanyian mereka. Praktik perbudakan yang digambarkan Samboedi pada kaum negro di perkebunan-perkebunan Amerika Serikat (hingga meletusnya *civil war* 1861-1865) dan perlakuan diskriminatif yang berkepanjangan kaum kulit putih demikian menindas dan menghinakan martabat mereka sebagai manusia. Di bawah ketidakberdayaan inilah, nyanyian *blues* terlahirkan. *Blues* berasal dari kata 'blue', artinya sedih. *Blues* merupakan manifestasi dari tangis kesedihan dan doa-doa kaum negro yang mendambakan kebebasan. Lebih lanjut Samboedi menggambarkan munculnya nyanyian *blues* dalam situasi sebagai berikut.

Para budak belian negro yang kerja paksa di situ dilarang berbicara satu sama lain, walau pada saat istirahat sekalipun. Tetapi mereka diperkenankan menyanyi atau berpantun. ... pada waktu istirahat mereka bernyanyi dan berpantun sebagai sarana komunikasi dalam mencurahkan isi hatinya. Mereka bernyanyi silih berganti, sementara yang lainnya mengiringi dengan bertepuk-tepuk atau memukul-mukul kayu dan benda lainnya.⁴⁵

Nyanyian *blues* berbasis pada spirit 'keluh kesah', yaitu pemberontakan di tengah ketidakberdayaan, memperlihatkan suasana

⁴⁵ Samboedi, *Jazz: Sejarah dan Tokoh-Tokohnya* (Semarang: Dahara Prize, 1989), 23-26. Lihat pula Melanie E. Bratcher, *Words and Songs of Bessie Smith, Billie Holiday, and Nina Simone Sound Motion, Blues Spirit, and African Memory* (New York & London: Routledge, 2007).

batin nyanyian yang kurang lebih sejenis dengan spirit *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* dalam *kèjhungan*. Kecenderungan kesamaan emosinya bahwa *ong-klaongan* dapat menjadi metafor dari pemberontakan dan *lè-kalèllèan* menjadi metafor dari ketidak-berdayaan. Perbedaannya, fenomena *kèjhungan* tidak secara eksplisit tumbuh dari runutan sejarah yang diketahui alurnya, serta tidak ada tonggak-tonggak yang menandai tumbuhnya perilaku *kèjhungan* hingga memasuki fase kemapanannya sebagai nyanyian yang terstruktur. Sebagaimana dijelaskan sebelumnya, fenomena *kèjhungan* dibangun dari kebiasaan orang Madura menghibur diri, muncul secara individual, sporadis, tanpa direncanakan, serta tumbuh dalam suasana batin masyarakat yang melarat, sejalan dengan sejarah sosial yang dialami. Kebiasaan *jhung-kèjhungan* inilah yang kemudian demikian terbuka mengakomodasi segala curahan batinnya yang ekspresikan secara musikal.

Spirit memberontak melalui keluh-kesah secara musikal ini selanjutnya terpaparkan dengan jelas jejak-jejaknya dalam ranah fakta-fakta musikal, teknik-teknik vokal yang dilakukan, serta konsep-konsep musikal yang menjadi acuan teknisnya. Acuan teknis itu dapat terjadi secara langsung (disadari) maupun tidak langsung (tidak disadari) oleh para pelaku *kèjhungan*, baik yang berprofesi sebagai *tokang kèjhung* maupun masyarakat umum ketika berperilaku *jhung-kèjhungan*.

Gejala *lè-kalèllèan* pada kadar tertentu juga terdapat pada perilaku musikal seseorang manakala mengisi waktu senggang dengan bersenandung. Momen semacam ini disebut *jhung-kèjhungan*. Nuansa *lè-kalèllèan* pada situasi ini menjadi relatif, sangat tergantung pada kemurnian ekspresinya dan kemampuannya memaparkannya secara musikal. Bagi mereka yang memiliki referensi mendalam terhadap *kèjhungan*, maka pengaruh laras nada, struktur *kèjhungan*, maupun kesadaran membuat rima dalam lirik-lirik nyanyiannya, turut memberi warna tersendiri pada corak *lè-kalèllèan* yang dihasilkan. Sebaliknya, nuansa *lè-kalèllèan* terasa lebih tipis ‘kandungannya’ manakala dibawakan pada situasi yang tidak kontemplatif. Dalam konteks ini, gejala *kèjhungan* muncul dari kebiasaan seseorang atau sekelompok orang sedang bekerja (wujudnya nyanyian kerja), yaitu menggunakan nyanyian bukan untuk mengisi waktu senggang, melainkan untuk membantu kelancaran pekerjaannya itu sendiri. Contoh, kebiasaan para pedagang ikan saat menghitung barang dagangannya ikan hasil agar tetap berkonsentrasi; atau kebiasaan orang menyanyi bersama dalam rangka kerja gotong-royong untuk menjaga semangat kerja agar tidak kendor.

Lè-kalèllèan dalam konteks *kèjhungan* formal (*kèjhungan* gending) lebih digambarkan sebagai sebuah paparan keluh-kesah yang diperindah secara musikal. Terlebih lagi jika gejala memperindah dalam konteks pertunjukan, maka akan lebih menonjol tentang aspek

kesadaran ditonton⁴⁶ sehingga tuntutananya jelas. Kesadaran diri untuk memperindah itulah perilaku estetis terjadi. Penonjolan biasanya nampak dalam untaian melodi nyanyian yang penuh dengan ornamen, dan dibawakan dalam nada-nada yang tinggi penuh penjiwaan dan ekspresif. Demikian pula dapat dilihat dari cara-cara pembawaan para *tokang kèjhung* yang cenderung menggunakan olah vokal melismatis dalam tataran nada-nada tinggi dan ketegangan suara yang kuat.

Sifat-sifat *lè-kalèllèan* dalam pembawaan *kèjhungan* juga dapat dilihat dari penggunaan kata-kata ekspresif (*isen-isen*) yang hampir selalu muncul pada setiap frase (kalimat lagu) *kèjhungan*. *Isen-isen* cenderung ditempatkan pada area-area pengolahan melodi yang bercorak melismatik, dan sentra terbesar ada pada bagian *kellèghān* (bagian awal frase *kèjhungan*).

Istilah *lè-kalèllèan* sendiri sering diucapkan tineliti manakala mengungkapkan kesan tentang *kèjhungan* yang bercirikan permainan nada-nada tinggi dan motif-motif melodi nyanyian yang diolah sedemikian rupa hingga menghadirkan kesan nyanyian mendayu, mengayun, ataupun meliuk-liuk. Dalam bahasa musikal, barangkali sepadan dengan istilah *wiled*, *gregel*, *luk* [Jw], ataupun kombinasi motif melodi yang melismatis dan silabis (*melismatic - syllabic* [Brt]). Kesan *lè-kalèllèan* dalam hal ini digambarkan masyarakat pemiliknya sebagai

⁴⁶ Berbeda halnya dengan perilaku *ngèjhung* yang tidak ditonton, maka cenderung dilakukan seadanya, sejujurnya, dan kurang mengedepankan corak-corak melismatis atau upaya memperindah sedemikian rupa, tetapi justru menonjol pada sisi ekspresi yang murni dan spontan.

sesuatu yang indah, menggugah atau meluluhkan hati. Kesan semacam ini dapat dijadikan sebagai indikasi yang mengarah pada estetika dari genetika lokal gaya nyanyian mereka. Istilah atau pemahaman ini menjadi penting artinya bagi penelitian ini untuk menemukan gagasan utama orang Madura dalam memandang *kèjhungan*-nya.

‘*Kèjhungan lè-kalèllèan*’ sebetulnya bukan istilah yang umum digunakan, istilah ini dikenal di kalangan penabuh (*tokang tabbhu*) dan *tokang kèjhung*, dan umumnya hanya dipraktikkan secara leluasa pada gending-gending tertentu (terutama pada gending *Yang-Layang*). Menurut mereka, *kèjhungan* memiliki beberapa karakter, salah satunya adalah karakter *lè-kalèllèan*. *Lè-kalèllèan* dalam konteks *kèjhungan* berkonotasi menggugah rasa ‘indah’ (*perna*, *manès* [Mdr]) mendayu-dayu, sekaligus *mellas*, *ngenes* (sedih), *nèser* (kasihan), tentunya menurut ukuran atau orientasi estetika setempat. Upaya yang dilakukan untuk mencapai suasana *lè-kalèllèan* di antaranya mengoptimalkan aspek olah vokalnya (cengkok) dengan memberi perhatian pada penggunaan ornamen-ornamen *liggu*’ (pemolaan nada-nada menurut kecerdasan lokalnya) pada beberapa titik frase lagu. Bukti musikologis menunjukkan bahwa *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan* itu merupakan *kèjhungan* yang paling banyak menonjolkan variasi atau hiasan melodis maupun hiasan kata-kata ekspresif (*isen-isen*) sebagai bentuk-bentuk pencerminan atas penjiwaan seseorang dalam membawakan ‘rasa’ nyanyiannya.

Karakter '*kèjhungan lè-kalèllèan*' bukan karakter gembira riang atau suka cita. Penyajian *kèjhungan* jenis *lè-kalèllèan* ini, jika dilihat dari penggunaan irama tabuhannya, umumnya dibawakan dalam irama yang renggang (memungkinkan dilakukan olah vokal yang detail), tabuhan yang tenang (jauh dari kesan rancak), serta metrum tabuhan yang relatif lambat (memungkinkan olah vokal dijiwai dalam suasana yang sedih, mendayu, dan hikmad). Irama tabuhan yang lambat sangat memberi ruang terhadap menonjolnya karakter *kèjhungan*, sehingga fokus auditif terhadapnya menjadi spesial.

Catatan akhir dari sub bab ini bahwa atmosfir *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* nampak jelas terakumulasi di dalam pola-pola *kellèghān* (bagian paling penting di dalam struktur penyanyian *kèjhungan*). Ketinggian nada dan kelantangan suara yang penuh tenaga, lalu bersinergi bersama pengolahan melodi nyanyian yang cenderung ornamentik (*liggu*). Ketegangan suara *kèjhungan* terjabarkan dalam cara-cara pengekspresian yang penuh daya greget. Kearifan lokal orang Madura mengajarkan cara-cara yang khas dalam meraih kompetensi *ong-klaongan* dan juga *lè-kalèllèan* semacam itu, yaitu teknik atau perilaku bernyanyi, antara lain teknik *ajjhen* (menekan/mendorong suara dengan kuat, teknik *nyendhāl* (suara yang dihentak-hentak), teknik *nyèrèt* (pergerakan melodi nyanyian yang diliukkan atau diayunkan), serta teknik pengaturan rahang. Teknik vokal ini secara khusus dibahas pada bab IV.C.

D. *Kèjhungan* dalam Struktur Gending

Kata '*Yang-Layang*' berasal kata dari layang yang berarti surat. Maknanya adalah tentang pesan. Pengulangan kata 'layang' menjadi *Yang-Layang* memberi pengertian jamak, yaitu pesan-pesan. Dalam gejala fonetik bahasa Madura, pengulangan kata seperti itu dilakukan secara tidak utuh, '*Layang-Layang*' menjadi '*Yang-Layang*'⁴⁷. *Yang-layang*, sekumpulan pitutur atau cerita berisi pesan moral yang kemudian disenandungkan (*èkèjhungaghi*). Mudrick menyebut *Yang-Layang* sebagai wahana pembacaan syair-syair nasehat yang dilagukan agar pesannya lebih berkesan bagi pendengarnya.⁴⁸

Merujuk pada fungsi *kidungan Jula-Juli jawatimuran* yang menjadi wahana ekspresi masyarakat untuk menyampaikan pesan-pesan sosial, maka arti '*Yang-Layang*' memiliki keterkaitan dengan fungsi *kidungan Jula-Juli* tersebut. *Yang-Layang* (surat) merupakan lirik-lirik juga memuat pesan sosial.

Kidungan jawatimuran sedemikian lekat dengan eksistensi gending *Jula-Juli* dikarenakan hubungan antar keduanya yang saling mengikat. Gending *Jula-Juli* identik dengan saratnya *parikan-parikan* yang dikidungkan. Fleksibilitas bentuk balungan gendingnya pun menjadi alasan bahwa *Jula-Juli* merupakan gending yang paling cocok untuk mengiringi *kidungan* berbentuk *parikan* yang mengandung

⁴⁷ Pengulangan kata yang tidak utuh merupakan jenis gejala bahasa paling umum dalam bahasa Madura, dan gejala seperti ini termasuk proses perulangan Dwi Lingga, yaitu perulangan suku kata akhir. Adrian pawitra, 2009, xxv.

⁴⁸ Mudrick, wawancara, 10 Oktober 2010.

struktur sampiran dan isi. Menurut Bambang, sesuai dengan namanya, '*Jula-Juli*' memiliki makna *gentulat-gentulit*, yaitu berarti fleksibel, spontan, dan disampaikan dengan tanpa beban.⁴⁹

Kidungan gending *Jula-Juli* dalam pementasannya di berbagai *event* pertunjukan seni tradisional yang ada sering menjadi ajang kreativitas dalam menyisipkan hiasan-hiasan kata yang variatif dan unik. Oleh karena itu hubungan *kidungan* ataupun *parikan* dalam budaya Jawa dimungkinkan sangat lekat dan telah berusia lama⁵⁰. Hal ini senada dengan pemaparan Suwardi Endraswara sebagai berikut.

Parikan memang telah berusia lama, sepanjang sejarah orang Jawa mulai berbicara dan memanfaatkan dalam ragam seni. Aneka pembicaraan yang memanfaatkan *rengga basa*, sebagai upaya menyenangkan pihak lain, akan menggunakan *parikan*. Begitu pula pada saat orang Jawa mengedepankan seni pertunjukan tradisional, seperti halnya *jathilan*, *angguk*, *langendriyan*, *wayang kulit*, *ludruk*, *kentrung* dan lain-lain, *parikan* telah ada. Di arena itu *parikan* semakin digemari dan menjadi sebuah idola orang Jawa.⁵¹

Parikan dalam *kidungan* gendhing *Jula-Juli* menggunakan bahasa tutur yang difungsikan sebagai percakapan atau bahasa komunikasi sehari-hari bagi masyarakat Jawa Timur pada umumnya yaitu bahasa Jawa *ngoko*. Tidak mengherankan apabila kemudian, menurut Setiawan, *kidungan Jula-Juli* begitu familiar bagi masyarakatnya hingga dinilai sebagai ikon bagi dunia *kidungan*

⁴⁹ Bambang Sukmo Pribadi adalah seniman karawitan *jawatimuran* dan akademisi di Surabaya. Wawancara, 5 Maret 2010.

⁵⁰ R. Tonojo "*Kidungan Purwojati*", Trijasa Kratonan, Surakarta. 1965. tanpa nomor halaman.

⁵¹ Suwardi Endraswara. *Tradisi Lisan Jawa*. Yogyakarta: Narasi. 2005. p.61.

jawatimuran pada umumnya. Dominasi *kidungan Jula-Juli* ditandai pula dari bentuk-bentuk pengembangan yang terjadi bahwa *kidungan Jula-Juli* memiliki beberapa gaya (*cengkok*) *Jula-Juli*, yaitu: *lamba*⁵², *bacokan* (*keclekan*), *dol-tinuku*, *dangdutan*, *tretek* (lebih lanjut ragam gaya ini akan dibahas pada akhir sub bab ini).

Ada pula gaya *Jula-Juli* yang kurang diakui sebagai bagian dari *kidungan Jula-Juli* karena alasan bentuk *cengkoknya* yang paling berbeda dari ragam *cengkok kidungan* yang lain. Oleh karena bentuk *cengkoknya* yang menyempal (*nggandang*) tersebut, maka mereka tidak lagi menyebutnya sebagai *kidungan*, melainkan cukup menyebut dengan istilah *gandangan*.⁵³ Meskipun demikian, keduanya (*kidungan* dan *gandangan*) mengacu pada bentuk gending *Jula-Juli*.

Sementara itu, *kèjhungan (bārā')* khususnya pada *kèjhungan gending Yang-Layang* secara bentuk juga mengacu pada gending *Jula-Juli*. Kesamaan inilah yang kemudian dinilai sebagai dasar utama yang mengarah pada asumsi bahwa *kèjhungan gending Yang-Layang* merupakan produk kreatif dari proses adaptasi bentuk gending *Jula-Juli*. Kesamaan acuan memunculkan beberapa gejala yang hampir sama, terutama dalam praktik penyanyiannya dan kecenderungan musikologisnya antara *kèjhungan* dengan *kidungan Jula-Juli* jenis *gandangan*. Oleh karena itu, keterkaitan gejala *kèjhungan* dengan

⁵² *Kidungan lamba* merupakan salah satu jenis *kidungan* yang dikenal dalam sajian vokal gending *Jula-Juli*, terutama Suroboyonan. *Kidungan* jenis ini biasanya dibawakan dalam *irama dadi* (*irama III*).

⁵³ Aris Setiawan, wawancara, 10 Februari 2010.

gandingan akan memiliki implikasi terhadap persoalan yang lebih luas, yaitu tentang keterkaitan konsep dasar musikalnya (nyanyian dan musiknya), keterkaitan karakteristik nyanyian dan teknik penyanyiannya.

Pembahasan nyanyian dalam konteks gending tentu juga tidak dapat dilepaskan dari persoalan konsep-konsep musiknya yang berlaku, dalam hal ini adalah konsep atau pengetahuan karawitan di antara kedua wilayah ini. Bangkalan sebagai representasi dari budaya karawitan di Madura Barat, secara geografis-kultural sedemikian dekat dengan area budaya karawitan *jawatimuran* yang lebih mapan. Tradisi karawitan Bangkalan sejauh ini mengalami proses interaksi yang lebih menerima (dipengaruhi) dari pada mempengaruhi area budaya *jawatimuran*. Kehidupan karawitan *jawatimuran* bahkan telah menjadi acuan bagi konsep dasar musikal para panjak (*niyaga* [Jw]) Bangkalan secara langsung maupun tidak langsung. Sayangnya, seperti diakui beberapa pihak,⁵⁴ proses pembelajaran yang sporadis, kurang intensif, dan kurang diapresiasi bahkan oleh kalangan di antara pelakunya sendiri, menjadi masalah tersendiri bagi perkembangan karawitan di Bangkalan. Kebanyakan para senimannya (panjak *sandur* berikut *tokang kèjhung*-nya) memiliki keterbatasan pengetahuan terhadap sumber yang diacunya. Kondisi semacam itu yang kemudian justru menciptakan ruang interpretasi yang relatif lebar bagi panjak di

⁵⁴ Hal ini diakui bersama oleh hampir semua narasumber yang memiliki kapasitas pengalaman terhadap persoalan tersebut, seperti kalangan seniman (panjak *sandur*) dan pengamat kesenian tradisional Bangkalan.

Madura Barat, sekaligus menjadikan segala sesuatunya berbeda dengan sumber yang diacunya (karawitan *jawatimuran*).

Berdasarkan kenyataan tersebut, aspek-aspek musikal karawitan yang mendasari keberadaan *kèjhungan* dalam konteks sajian gending memiliki banyak kesamaan dengan tradisi karawitan *jawatimuran*. *Kèjhungan* gending memiliki acuan dasar terhadap struktur gending itu sendiri, satuan irama dan modus nada (*pathêt* [Jw]) yang mengoperasikannya. Orientasi pada karawitan *jawatimuran* tersebut selanjutnya menjelaskan beberapa pengertian teknis yang berlaku pada karawitan Madura.

1. Hubungan Bentuk Gending Yang-Layang dan Jula-Juli

Sebagaimana yang telah dijelaskan di atas, *kèjhungan Yang-Layang* diasumsikan merupakan bentuk adaptasi gaya nyanyian lokal dengan gending *Jula-Juli jawatimuran*. Acuan adaptasinya nampak pada kerangka gending *Jula-Juli* yang sebangun. Dua kerangka gending dalam konteks fungsi nada (modus) itu sebagai berikut.

Jula-Juli (laras slendro woluwu, dalam *gandangan* dan *kidungan*)

$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{2} \quad . \quad \overset{\wedge}{1}$	$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{2} \quad . \quad \overset{\wedge}{6}$
$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{2} \quad . \quad \overset{\wedge}{1}$	$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{6} \quad . \quad \overset{\wedge}{\textcircled{5}}$
$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{6} \quad . \quad \overset{\wedge}{5}$	$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{6} \quad . \quad \overset{\wedge}{2}$
$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{6} \quad . \quad \overset{\wedge}{5}$	$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{2} \quad . \quad \overset{\wedge}{\textcircled{1}}$

Yang-Layang

$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{3} \quad . \quad \overset{\wedge}{2}$	$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{3} \quad . \quad \overset{\wedge}{1}$
$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{3} \quad . \quad \overset{\wedge}{2}$	$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{1} \quad . \quad \overset{\wedge}{\textcircled{6}}$
$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{1} \quad . \quad \overset{\wedge}{6}$	$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{1} \quad . \quad \overset{\wedge}{3}$
$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{1} \quad . \quad \overset{\wedge}{6}$	$\overset{\sim}{.} \quad \overset{\sim}{3} \quad . \quad \overset{\wedge}{\textcircled{2}}$

Gambar 11:

Kerangka balungan gending *Jula-Juli* dan *Yang-Layang*

Keterangan :

\wedge = Kenong \vee = Kempul $\textcircled{}$ = Gong
Notasi angka adalah notasi kepatihan Jawa

Dua bentuk balungan gending di atas menunjukkan perbedaan level dalam satu tingkat modus nada. Gending *Yang-Layang* memiliki level modus nada balungan yang lebih tinggi dari gending *Jula-Juli*, meskipun secara struktural keduanya adalah sama. Perbedaan nada *seleh* (kadens) dan nada-nada *sabetan* (pukulan balungan) membawa konsekuensi pada level area nada nyanyian yang harus diambil. Perbedaan tersebut merupakan salah satu gejala adaptasi yang ditunjukkan orang Madura terhadap kebutuhan musikalnya yang cenderung menyukai nada-nada yang lebih tinggi dari pada pengidung

jawatimuran. Bahkan, kecenderungan ini dapat memberi petunjuk terhadap selera dan gambaran karakteristik gaya nyanyian suatu masyarakatnya. Namun dalam kasus tertentu, pembawaan *kidungan Julia-Juli* kadang dibawakan dengan *seleh* gong yang lebih tinggi (misal, *pathêt sanga*) dari asalnya *seleh* gong *lima* (*pathêt wolu*). Hal itu tergantung pada kemampuan pengidungnya.⁵⁵

Dalam hal fungsi nada, istilah yang eksplisit menunjuk pada 'laras' dan 'fungsi nada' (*Pathêt* [Jw]) di Madura memang tidak dikenal, tetapi pada tingkat yang sederhana kedua istilah tersebut dapat dipahami di antara para *tokang tabbhu* (pengrawitnya). Sebagai contoh, mereka sudah sejak lama mempraktikkan laras nada slendro, dan kurang menyukai laras pelog, sehingga gamelan berlaras pelog tidak ditemukan, kecuali pada kelompok-kelompok gamelan kreasi baru yang sifatnya temporer. Nada dari laras pelog, sekali waktu digunakan dalam momen permainan *solèng*, yaitu instrumen tiup pembawa melodi lagu. Modus nada (*pathêt*) tidak pernah dikenal secara utuh aturannya, tetapi yang dikenal adalah nada *seleh* (kadens) yang disebut '*ghāgghār[ān]*'. Misalnya, jika nada *seleh kenong enem*, berarti: pukulan nada enam pada kenong; *ghung lèma*, berarti pukulan nada lima pada saat gong, dan seterusnya.

Masyarakat pemerhati seni karawitan *jawatimuran* umumnya akan mengatakan bahwa gending *Julia-Juli* tidak memiliki struktur

⁵⁵ Contohnya, Cak Kartolo seorang seniman pengidung Surabaya apabila menemui embat dari gamelan yang dirasa terlalu rendah dengan kemampuan ambitus suara yang dimiliki ketika akan melakukan *kidungan* pasti menggunakan *Julia-Juli pathet sanga* (*seleh* gong nem) agar ambitus suara berada dalam posisi yang ideal.

baku dan dikategorikan sebagai gending *Pamijen* yang dalam pengertian setempat (Jawa Timur) yaitu gending yang memiliki spesifikasi dan repertoar garap yang khusus. Apabila memperhatikan nama gending yang langsung menyebut '*Jula-Juli* laras slendro woluh', tanpa menginformasikan nama struktur gendingnya di depan kata '*Jula-Juli*', hal itu menandakan bahwa gending *Jula-Juli* tidak mengacu pada bentuk gending yang ada.⁵⁶ Strukturnya barangkali sama dengan struktur gending Ladrang, yaitu dalam satu siklus gong terdiri dari 4 pukulan kenong, 3 pukulan kempul.

Jula-Juli sebagai gending *pamijen* juga ditegaskan oleh Setiawan bahwa banyak tokoh pengrawit mengatakan gending *Jula-Juli* dapat digarap apa saja dalam berbagai suasana, hasilnya tetap enak (mantap). Tidak ada satu pun gending yang dapat disejajarkan dengan gending *Jula-Juli*, khususnya di Mojokerto, Surabaya, dan Jombang. Pertunjukan ludruk di wilayah ini seringkali menggarap gending *Jula-Juli* dalam berbagai versi.⁵⁷

Bambang menyebutkan *Jula-Juli* sebagai gending 'sakti' karena dapat digubah menjadi bentuknya yang lain tanpa harus mengubah atau mengurangi esensi gending yang bersangkutan. Setiap seniman dapat secara bebas mengubahnya berdasarkan rasa atau kesan musikal yang dimiliki, sebab balungan gending *Jula-Juli* hanyalah bahan mentah yang senantiasa bebas diabstraksikan oleh seniman. Ia

⁵⁶ Biasanya sebuah garap gending menginformasikan secara lengkap, misalnya seperti Ladrang Pangkur laras slendro *pathet* songo. 'Ladrang' menunjukkan struktur gendingnya, 'Pangkur' menunjukkan lagu pokok gendingnya, 'laras slendro' menunjukkan sistim skala nada yang dimainkan, dan '*pathet* songo' menunjukkan modus atau fungsi nadanya.

⁵⁷ Aris Setiawan, wawancara, 18 Oktober 2012.

mencontohkan tentang kenyataan yang ada bahwa gending *Jula-Juli* telah digarap dalam aneka ragam suasana, dan hal itu tergantung untuk kebutuhan apa gending *Jula-Juli* digunakan.⁵⁸ Sebagai ilustrasi, gending *Jula-Juli* dalam tari [Ng]remo digunakan selalu dengan karakter gagah, tetapi apabila dalam pertunjukan wayang kulit *purwa* atau sendra tari, gending *Jula-Juli* dapat disajikan dengan karakter sedih, humor, dan lain-lain.⁵⁹

Kedinamisan interpretasi dari bentuk gending *Jula-Juli* ini seiring dengan arti *Jula-Juli* itu sendiri, yaitu sesuatu yang bermakna “bolak-balik”. Apabila diperhatikan lebih seksama, kerangka balungan *Jula-Juli* selalu membentuk interval nada *kempyung* (berjarak dua nada) antara periode gong I dan periode gong II, sehingga jika dimainkan menghadirkan kesan musikal yang sama dan siklis. Artinya, permainan gamelan dapat dimulai dari baris yang mana saja, sebab tidak mempengaruhi pada persoalan rasa gendingnya.

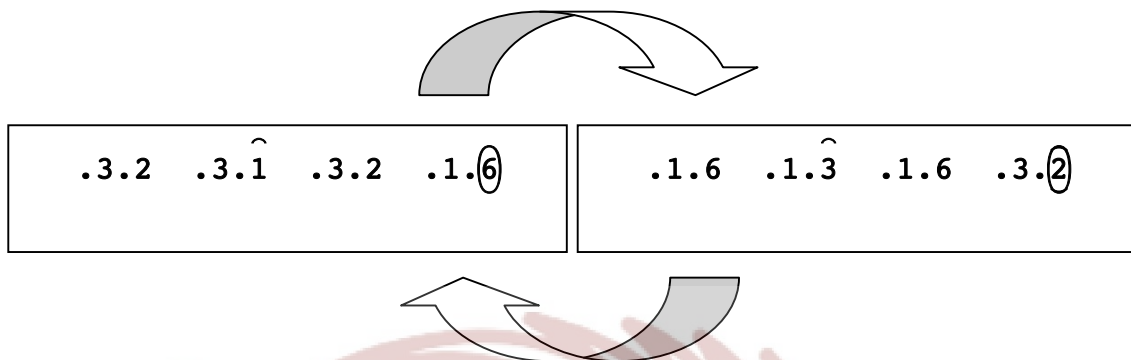
⁵⁸ Bambang Sukmo Pribadi, wawancara, 5 Maret 2010.

⁵⁹ Wahyudianto “Tari Remo Suroboyoan di Surabaya: Aspek Politik dalam Seni Tari”. Tesis S-2 Kajian Seni Pertunjukan: STSI Surakarta. 2004. Ia menjelaskan bahwa *Jula-Juli* dalam tari *Remo* selalu digunakan dengan karakter gagah untuk mendukung sajian suasana heroik yang ada dalam tari *Remo* tersebut.

Periode Gong I	$\underline{\cdot 2 \cdot 1}$ $\underline{\cdot 2 \cdot \hat{6}}$ $\underline{\cdot 2 \cdot 1}$ $\underline{\cdot 6 \cdot \textcircled{5}}$
Periode Gong II	$\underline{\cdot 6 \cdot 5}$ $\underline{\cdot 6 \cdot 2}$ $\underline{\cdot 6 \cdot 5}$ $\underline{\cdot 2 \cdot \textcircled{1}}$
	<p>Masing-masing nada di periode I dan periode II berinterval kempyung semua, yaitu hubungan nadanya masing-masing melompati dua nada. Contoh: nada 5 melompati nada 3 dan 2 untuk sampai ke nada kempyungnya, yaitu nada 1.</p> <p>Contoh yang lain: nada 6 – 5 – 3 – 2 atau nada 2 – 3 – 5 – 6</p>

Gambar 12:
Hubungan nada kempyung antara dua periode gong

Demikian halnya dengan yang terjadi di Madura, sekali pun level modulus nadanya lebih tinggi, tetapi hasilnya tetap tidak mengubah rasa gendingnya. Oleh karena sifatnya yang siklis dari kerangka gendingnya, maka isian yang berupa *kèjhungan* itu pun dapat dimulai dari periode mana saja. Dalam ilustrasi yang lain dapat digambarkan seperti di bawah ini.



Gambar 13:

Hubungan siklis antar periode gong memiliki rasa gending yang sama

Dalam praktiknya, *kèjhungan* justru umumnya dimulai pada periode II (periode gong *seleh* 2 [*duwā'*]). Alasan pragmatis yang diperoleh dari pelaku *kèjhung*, karena nada enam (6) dalam imajinasi musikal mereka merupakan nada *seleh* terendah dari kalimat *kèjhungannya* dan bermakna sebuah akhir yang paling mantap.

Keberadaan gending *Jula-Juli* ala Madura yang kemudian dipahami sebagai gending *Yang-Layang* merupakan fakta yang menegaskan kembali terhadap fleksibilitas gending *Jula-Juli* tersebut sebagai induk gending yang menyediakan ruang tafsir yang luas. Hanya saja, garap gending *Yang-Layang* di Madura demikian terbatas pada dua versi garap, yaitu garap *bārā'* yang berorientasi pada garap *klèngangan* (*klenèngan* [Jw])⁶⁰ dan berkembang di wilayah *sandur* Bangkalan-Surabaya.

⁶⁰ Garap *klèngangan* mengacu pada peran perangkat *ricikan* (instrumen) umumnya terdiri dari gong, kempul, kenong, bonang *babo'* (babon/barung/induk), bonang *panerros* (penerus/anak), dua buah saron, *peking* (saron penerus), *solèng* (alat tiup saronèn/ slomporet/sarunai), dan kendang "Madura" (setipe kendang *jawatimuran* tetapi relatif lebih besar).

Sementara, garap *tèmor*⁶¹ berorientasi pada garap *sronènan*⁶² yang berkembang dalam wilayah *sandur* Sampang-Pamekasan. Meskipun berbeda garap tabuhannya, hal itu relatif tidak mengubah suasana gending *kèjhungan*-nya yang notabene memiliki tafsir musikal yang memiliki suasana yang sama, yaitu suasana 'keluh-kesah' yang melankolis, dan memiliki orientasi garap nyanyian yang relatif sulit dibedakan. Demikian pula, penggunaan lirik lagunya yang berorientasi pada pantun-pantun lokal yang umumnya berisi tentang: himbauan, sindiran, rayuan, ataupun keluh-kesah kesedihan itu sendiri.

2. Hubungan Bentuk Nyanyian *Yang-Layang* dan *Jula-Juli*

Sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya, *kèjhungan Yang-Layang*, *gandangan*, dan *kidungan* tersebut berada dalam satu 'payung' gending, yaitu *Jula-Juli*, namun tidak demikian dengan

⁶¹ Istilah *tèmor* [Sampang] di sini tidak sama dengan istilah *tèmor* dalam pengertian yang lebih umum, yaitu Madura Timur yang berbasis pada sub kultur Sumenep. Istilah *tèmor* [Sampang] hanya dikenal oleh sebagian masyarakat terutama di lingkungan komunitas *blatèr* dan komunitas panjak (seni pertunjukan) di Madura Barat yang secara pragmatis membedakan segala sesuatunya antara Bangkalan dan Sampang. Untuk selanjutnya, istilah *tèmor* [Sampang], penulis sebut dengan istilah *sampangan* (gaya sampang) agar tidak membingung pembaca.

⁶² Perangkat dasar instrumen berupa perangkat struktural yang berfungsi sebagai pukulan penanda dan sekaligus menjadi penyangga kerangka tabuhan gamelan. Pola pukulan masing-masing alat (*ricikan* [Jw]) saling berkaitan membentuk pukulan kelipatan. Perangkat struktural terdiri: *ghung rajā* seukuran gong (misal: 1 pukulan), *ghung kènè'* seukuran kempul (2 pukulan), kenong *rajā* seukuran bonang barung (4 pukulan), kenong *kènè'* seukuran bonang barung yang lebih kecil (8 pukulan), *panyolcol* atau *toltol* seukuran bonang penerus (16 pukulan). Sementara, perangkat *ricikan* isi meliputi kendang, kecer, dan *saronèn* (sejenis alat tiup slompret/sarunai). Peran musikalnya sebagai pengisi yang dinamis. Lihat pula Zulkarnain Mistortoify, "Gamelan Saronèn: Musik Prosesi Kerakyatan Madura", Tesis S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, 1998.

keadaan struktur nyanyian. Ketiga struktur nyanyian tersebut memiliki aras bentuk musikal (meliputi ritme lagu dan kontur melodi), cengkok dan ornamen (*liggu'* [Mdr], *bilukan* [Jtm]) yang berbeda. Perbedaan itu terjadi karena sangat berkaitan dengan perbedaan gaya nyanyiannya atau cara melantunkannya.

Gandangan yang sebenarnya juga adalah *kidungan*, tetapi memiliki perbedaan mendasar pada bentuk (cengkok) nyanyiannya dari *kidungan*. *Gandangan* merupakan varian gaya nyanyian yang dikembangkan dari interpretasi garap gending *Jula-Juli*. *Gandangan* selain memiliki cengkok yang berbeda dari *kidungan Jula-Juli*, juga memiliki tipe hubungan melodi-lirik lagu yang melismatis, serta orientasi garapnya yang berkarakter keluh-kesah. Sebaliknya, *kidungan Jula-Juli* memiliki tipe hubungan melodi-lirik lagu yang silabis, dan berkarakter *gecul* (lucu) dan semangat (optimistik).⁶³ Agus Kuprit dan Sigit mengakui bahwa *gandangan* memiliki tingkat kerumitan yang lebih rumit dalam hal *bilukan* (ornamen) cengkoknya dibandingkan dengan *kidungan*. Gaya individual *gandangan* begitu menonjol di Surabaya, walaupun cengkok dasarnya tetap nampak.⁶⁴

Gandangan, secara analisis bentuk, ciri-cirinya justru lebih dekat hubungannya dengan *kèjhungan*, khususnya pada *kèjhungan* gending *Yang-Layang*. Seperti yang telah disebutkan sebelumnya, *kèjhungan* dan *gandangan* memiliki banyak kemiripan ciri-ciri gaya

⁶³ AM. Munardi, 1983; Bambang (SP), wawancara, 4 Maret 2010.

⁶⁴ Cak Agus Kuprit dan Cak Sigit merupakan pemain tetap pada kelompok ludruk RRI Surabaya. Wawancara, 4 Maret 2010.

nyanyian meskipun bukan pada unsur materi pembentuk gaya itu sendiri. Kemiripannya ada pada aspek bentuknya, yaitu ritme dan kontur lagu pokoknya yang menunjukkan pola angkatan lagu (bagian awal kalimat lagu) pada level nada-nada tinggi yang kemudian konturnya menurun (*descending*); keduanya juga menggunakan gending yang tidak memiliki lagu bawaan (*sekar* atau lagu pokok) dari gendingnya itu sendiri sehingga peran vokalis menjadi penting dalam menunjukkan kemampuan menafsir alur balungan gending dan vokabuler cengkok individunya.

Kesamaan ciri *gandingan* dengan *kèjhungan* yang lain terletak pada keluwesan sang penyanyi atau juru kidung (*tokang kèjhung* atau *pengidung*) dalam mengolah cengkok nyanyian dengan tipikal kontur penyanyiannya yang 'mengayun' atau 'diseret' (melismatis), kedinamisan lirik dalam penggunaan (kata hias). Tipikal nyanyian-nyanyian yang melismatis biasanya cenderung leluasa jika dibawakan dalam *irama* yang longgar atau panjang, sehingga terdapat kesempatan bagi penyanyinya untuk mengisi berbagai variasi berupa ornamentasi melodis. Demikian pada *kèjhungan* dan *gandingan*, keduanya selalu dibawakan dalam *setting irama* (*wirama* [Jw]) yang relatif panjang sekaligus isian tabuhannya rapat, yaitu *irama* II-III atau *pokolan* (tabuh) *duwā'-telo'* [Mdr], atau *tabuh loro-telu* [Jtm], *irama tanggung-dados* [Jtg]).

Adaptasi struktur balungan gending yang terjadi di Madura tidak serta merta dimengerti bahwa *kèjhungan* merupakan perpanjangan

dari kidungan *Jula-Juli jawatimuran*. Perbedaan antara keduanya sudah barang tentu ada, meskipun dinilai memiliki suasana nyanyian yang serupa. Perbedaan itu terletak pada bentuk cengkok dengan seperangkat ornamentasinya itu sendiri sebagai perwujudan dari konsekuensi ekspresi lokal masing-masing. Hal ini dapat diyakinkan dengan melihat perbedaan dasar kontur melodi dari setiap budaya nyanyian. Faktor pembeda di luar aspek musikologis adalah konsep yang mendasari fenomena nyanyian itu hadir, yang kemudian disertai oleh faktor teknik penyanyiannya, konteks penyajian, maupun latar belakang budayanya secara keseluruhan.

Berikut ini adalah sepenggal contoh gamblang dalam wujud notasi untuk melihat perbedaan mendasar atas kontur cengkok lagu dan ornamentasi melodi yang dimaksud dari ketiga jenis nyanyian *kèjhungan Yang-Layang*, *gandangan*, dan *kidungan*. Contoh dibawah ini diambil dari cuplikan kalimat (melodi) nyanyian dari masing-masing jenis nyanyian tersebut walaupun dalam *irama* yang berbeda.

- a) Contoh frase/kalimat *kèjhungan Yang-Layang* yang diambil dari dua periode gong, dalam *pokolan duwā'* (irama tanggung [Jtg])

Gending Yang-Layang

• 3̣ • 2̂ • 3̣ • 1̂

2̣ 3̣ 2̣13̣ 2̣ 6̣2̣1̣ 6̣2̣1̣ 2 2 1̂ 3̣ 3̣ 5 2 2 2 1̂ ...

A lé dhu- wā' na pè rèng sè è - rang-sang

• 3̣ • 2̂ • 1̂ • 6̂

3̣ 1̂ 2̣ 1̂6̣ 2̣16̣ 2̣12̣ 3 2 1 3̣ 2̣16̣ 2 3̣ 1̂ 3̣ 2̣ 1̂ 6̣ 6̣ 6̣ ...

La- ol-lé dhuwā' dhā-ghing rèng ma-nè- sǎn gǎntheng

• 1̂ • 6̂ • 1̂ • 3̂

2̣ 2̣ 2̣ 1̂ 6̣ 1̂ 6̣ 1̂ 2 2 3̣ 2̣12̣16̣ 2̣ 3̣ 5 2̣ 3̣ ...

La- ollé dhu-wā' na- pè è- pasang

• 1̂ • 6̂ • 3̣ • 2̂

2̣ 2̣ 2̣ 1̂ 6̣ 1̂ 6̣1̂ 2̣ 2̣ 1̂ 6̣ 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̂ 2̣ ...

La o lé kor nyeddhing rèng a- tangè- sǎn (jǎ')

Gambar 14:
Contoh frase/kalimat lagu *kèjhungan Yang-Layang*

Keterangan :

1. \frown = Kenong \smile = Kempul \bigcirc = Gong
2. Garis lengkung di atas dan di bawah notasi lagu *kèjhungan* tersebut merupakan gejala melodi melismatik.
3. Lirik lagu yang digarisbawahi merupakan *isen-isen* (kata-kata hias).
4. Notasi angka adalah notasi kepatihan Jawa.

Gandangan biasanya dibawakan oleh penari *ngremo jawatimuran* maupun pelawak dalam pertunjukan ludruk. Sementara, *kèjhungan* terutama dalam konteks pertunjukan *sandur*, dilakukan oleh para tandak (penari, pelawak, tokoh lakon cerita) pada babak awal sebelum memasuki babak cerita (jika diminta penanggap) atau di sepanjang acara arisan dalam *rèmo*. Pada *gandangan* dan *kèjhungan*, lirik lagu digarap bersama dengan rangkaian nada-nada *kembangan* (variasi) tertentu dan pada tempat tertentu dalam setiap kalimat lagunya. Pemolaan dengan penggunaan *isen-isen* di sela-sela lirik *parikan*-nya itu membutuhkan 'ruang' (*space*) yang cukup untuk mengolah cengkok lagu dalam wadah *irama* II atau terlebih lagi *irama* III. Pada prinsipnya, semakin panjang struktur iramanya ataupun temponya yang diperlambat, maka semakin menuntut pengidung memaksimalkan *kembangan* cengkoknya.

- c) Contoh frase/kalimat lagu *kidungan Jula-Juli* (jenis *bacokan*) dalam satu periode gong, tetapi dalam *irama telu* (*irama dados* [Jtg])

Balungan	:	.	$\overset{\sim}{6}$.	$\overset{\sim}{5}$									
Lagu	:		$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{2}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$		$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$	6	$\underline{6\dot{1}}$	$\underline{6\dot{1}}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$					
Lirik	:		pro-pe-si-ne wong urip								ka-dang-kadang				se-je-		o						
Balungan	:	.	$\overset{\sim}{6}$.	$\overset{\sim}{2}$									
Lagu	:		$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\underline{\dot{1}6}$	6	$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\underline{6\dot{1}6}$	5	$\underline{3\dot{2}}$	$\underline{2}$						
Lirik	:		nok seng da-di				so-pir		pegawe lan li-yo				li-		ya		ne						
Balungan	:	.	$\overset{\sim}{6}$.	$\overset{\sim}{5}$									
Lagu	:		5	5	5	6	$\dot{1}$	6	$\dot{2}$	$\dot{2}$	$\dot{2}$	$\underline{\dot{2}3}$	$\underline{\dot{1}5}$	5	5								
Syair	:		ku-du tang-gung				ja-wab		bi-da-nge				de-we		de-we								
Balungan	:	.	$\overset{\sim}{2}$.	$\overset{\sim}{1}$									
Lagu	:		5	5	$\underline{53}$	3	2	2	2	2	2	5	$\underline{31}$	2	1								
Syair	:		lan a-yok			seng		ru-kun		se-bab pa-da			pen-ti-nge										

Gambar 16:

Contoh frase/kalimat lagu *kidungan Jula-Juli* (jenis *bacokan*)

Keterangan : \frown = Kenong \smile = Kempul \bigcirc = Gong

Hal yang perlu dijelaskan dari ketiga contoh gaya nyanyian di atas yaitu tentang gerakan melodi nyanyiannya dalam bentuk kontur melodi, pola hubungan nada dan kata (lirik lagu) dalam bentuk pola melismatis dan silabis, serta penggunaan *isen-isen* (kata-kata hias). Kontur melodi *kèjhungan* menunjukkan rentang (*range*) antara nada tinggi dan rendah yang lebih lebar dalam satu kalimat lagu, yaitu dari nada *ro* (2) tinggi hingga nada *nem* (6) rendah. Lompatan nada yang

ekstrim dari nada tinggi ke rendah hampir satu oktaf dan selalu terjadi pada bagian awal kalimat lagu (setelah *isen-isen* awal). Kontur melodi *gandangan* pun memiliki rentang nada yang sama dengan *kèjhungan*, yaitu dalam satu kalimat lagu memiliki rentang nada dari *lu* (3) tinggi hingga nada *ji* (1). Hanya saja pergerakan kontur melodinya tidak ekstrim, melainkan menurun lebih landai. Sementara pada *kidungan*, rentang nadanya relatif lebih sempit dalam setiap kalimat lagunya memiliki rentang nada tidak lebih dari satu oktaf (satu *gembyangan* [Jw]).

Pola hubungan nada dan kata pada *kèjhungan* memperlihatkan bentuk pola melismatis yang relatif panjang dan mendominasi. Pola hias yang bersifat melodis ini berkaitan pula dengan kata-kata hias yang biasa digunakan dalam *kèjhungan*. Demikian pula pada *gandangan*, pola melismatis hampir selalu terjadi pada setiap kalimat lagu. Perbedaannya, jika pada *kèjhungan* cenderung dilakukan pada bagian awal kalimat lagu, tetapi pada *gandangan* dilakukan pada bagian akhir kalimat lagu. Sementara, pada *kidungan Jula-Juli* hampir tidak memiliki kesempatan bagi sang *pengidung* untuk mengembangkan pola-pola melismatis, sebab gaya nyanyian ini bertumpu pada gaya tutur yang rapat sehingga terkesan liris karena polanya silabis, satu nada untuk satu suku kata. Kalaupun ada kesempatan memola melodi nyanyian, maka yang dapat dilakukan hanyalah ornamen-ornamen dalam bentuk kecil yang disebut *gregel* [Jw].

Jenis *kidungan* yang masih memiliki pola melismatis cukup signifikan adalah *kidungan lamba*, sekalipun pola melismatis di situ hanya terjadi pada setiap akhir frase lagu saja, yaitu 2 kalimat terakhir menjelang tabuh gong. Dengan demikian, perbedaan mendasar atas gejala melismatis dan silabis di atas terletak pada penekanan yang ingin disampaikan penyanyinya, apakah sisi melodisnya (melismatis), atau sisi kejelasan pesan teks nyanyian (silabis).

Penggunaan *isen-isen*, terutama pada *kèjhungan*, cenderung konsisten pada pola dan kosa katanya. Konsisten dalam arti penempatannya pada setiap kalimat lagu dan kalimat liriknya (selanjutnya hal ini dijelaskan pada Bab IV.B.2). Penggunaan *isen-isen gandingan* lebih cenderung mengulang kata-kata yang ada sebelumnya, yaitu menyuplik kata-kata dari bagian akhir suatu kalimat. Biasanya kalimat terakhir dari sebuah bait lirik lagu seringkali menjadi sasarannya untuk dikembangkan menjadi *isen-isen*. Kata yang dijadikan *isen-isen* pada *gandingan* relatif memiliki arti yang jelas dan bernuansa menegaskan isi kalimatnya. Hal ini berbeda dengan yang ada dalam *kèjhungan* yang menggunakan *isen-isen* dari kata yang sulit diartikan (arkais). Sementara, pada *kidungan Jula-Juli* tidak memerlukan *isen-isen* karena aspek perhatian yang ingin disampaikan berbeda, yaitu dengan mengutamakan penyampaian teks-teks verbal pada lirik *kidungan*-nya.

Irama yang esensinya berkaitan dengan waktu dan ruang dalam konteks nyanyian, memberi kesempatan bagi pelaku nyanyian untuk

mengisi permainan nada-nada melismatis dan penggunaan kata-kata hias (*isen-isen*) dalam lirik lagunya dalam suatu wadah *irama*. Pada umumnya, lagu pokok dan lirik lagu yang digunakan berasal dari kalimat-kalimat pendek yang bersumber pada *parikan-parikan* yang umumnya pendek-pendek. Ini merupakan salah satu ciri dari seni kerakyatan. *Parikan* merupakan bahan yang harus dikembangkan oleh *tokang kèjhung* (*pengidung* [Jtm]) ketika menafsirnya dalam olah musikal dan *isen-isen*. Olah kreatif ini pada akhirnya menjadi pusat dinamika bagi entitas *kèjhungan* dan *gandangan*.

Kidungan Jula-Juli (terutama Suroboyoan) dari segi struktur bentuk nyanyian sebenarnya memiliki banyak varian dibandingkan *kèjhungan* dan *gandangan*, yaitu bentuk *kidungan lamba*, *pos-posan*, *bacokan* (*keclekan*), *dangdutan*, *dol-tinuku*, *tretek* (*dangdutan tretek*), dan bentuk *kidungan* penutup. Di Surabaya, perbedaan *kidungan* dalam konteks pertunjukan dan bentuk *kidungan* yang berkembang di luar tidak dinyatakan secara tegas.⁶⁵

Pengertian masing-masing varian bentuk *kidungan* tersebut secara singkat dapat dipaparkan berdasarkan keterangan Bambang dan Setiawan⁶⁶ seperti berikut.

- a) *Kidungan pos-posan* merupakan sajian *kidungan* tanpa menggunakan iringan gamelan. Biasanya digunakan sebagai awalan untuk masuk *kidungan* gendhing *Jula-Juli* jenis (varian) *kidungan*

⁶⁵ Bambang Sukmo Pribadi, wawancara, 5 Maret 2010.

⁶⁶ Aris Setiawan, wawancara, 18 Oktober 2012.

berikutnya. Istilah *pos-posan* dikarenakan kalimat-kalimat *kidungannya* dibawakan dengan menggunakan jeda-jeda (*andegan* [Jw]) pada kalimat lagu tertentu. Pada akhir kalimat tertentu, sisipan tabuhan balungan dimunculkan di antara kalimat lagu untuk sekadar memberi aksentuasi dialogis dengan *kidungannya*.

- b) *Kidungan lamba* dibawakan dengan irama yang *dadi* atau *rangkep* gending *Jula-Juli*. Dalam *kidungan* ini, *pengidung* harus mampu menafsir kapan memulai *ngidung* dan kapan harus berhenti. *Kidungan* biasanya dimulai setelah terdengar bunyi kenong pertama dalam gendhing *Jula-Juli*. Suasana musikalnya tenang dengan indikasi pemakaian irama *dadi* atau *rangkep*, sehingga mengesankan temponya yang lambat (*lamba* [Jw]).
- c) *Kidungan bacokan* atau *keclèkan* secara harafiah berasal dari kata *bacok* dan sebutan lain *keclèkan* yang berasal dari kata *ceklèk*, artinya patah. *Kidungan* dalam konteks ini dibawakan dengan mematahkan (*ceklèk*), memotong (*mbacok*) irama gending yang sudah dibangun sejak awal dengan cara *pengidung* memutuskan sendiri kapan harus masuk dan berhenti *ngidung* tanpa harus menunggu aba-aba dari tabuhan pengiringnya. Berbeda dengan *kidungan* lamba di atas yang harus menunggu lebih dulu tabuhan kenongan pertama untuk memulai *kidungan*.
- d) *Kidungan dangdutan* merupakan salah satu garap dalam gending *Jula-Juli* dengan memakai pola ritme musik dangdut. Ciri paling menonjol atas varian *dangdutan* ini nampak pada pola ritme

tabuhan kendang. Cengkok *kidungannya* pun cenderung disesuaikan dengan cengkok khas nyanyian musik dangdut. Dalam *kidungan dangdutan* ini, muatan humor lebih menonjol dibandingkan dengan jenis *kidungan* sebelumnya. Lirik-lirik *kidungan lamba* lebih menonjolkan sisi nasehat, sedangkan *kidungan bacokan* menonjolkan sisi kritik.

- e) *Dol tinuku* [Jw] memiliki arti jual (*dol*) dan beli (*tuku*). Pengertian *dol-tinuku* dalam gending *Jula-Juli* adalah kegiatan membuat pantun atau *parikan* antara dua orang pengidung. Pengidung pertama membuat syair *parikan* berupa sampiran, sedangkan pengidung kedua membuat syair isi. Dalam *kidungan* tersebut dibutuhkan konsep keseimbangan dan ketepatan hubungan rima dan maknanya antara pengidung pertama dan kedua. Oleh karenanya, dibutuhkan adanya kesepakatan (*kencan*) sebelumnya dari kedua pengidung tersebut untuk memantapkan hubungan sampiran dan isinya, serta menghindari salah ancangan atau menafsir.
- f) *Kidungan* penutup merupakan tanda dari pengidung untuk mengakhiri keseluruhan sajian *kidungan*-nya setelah sesi puncaknya (biasanya *kidungan dangdutan*). Sajian *kidungan* penutup berlangsung cukup singkat karena pada dasarnya merupakan sesi pamitan yang disampaikan dalam wujud musikal.

Uraian di atas tersebut menegaskan kembali bahwa bentuk *kidungan Jula-Juli* lebih cenderung berbasis atau memberi perhatian pada aspek teks nyanyian atau *parikan* dari pada aspek musikalnya.

Hal ini mengingatkan pada apa yang dikatakan Cak Kartolo di awal bab ini bahwa keberadaan *parikan* sedemikian penting dan menonjol dalam *kidungan* Suroboyoan, bahkan Jawa Timur pada umumnya. Dalam pengertian sehari-hari, *kidungan* bahkan sulit dipisahkan dengan pantun atau *parikan*. Penggunaan *parikan* seakan merupakan keharusan tersendiri, bahkan merupakan faktor terpenting dalam mempertahankan dan menggairahkan kehidupan *kidungan* *Jula-Juli*.

Kidungan *Jula-Juli* merupakan suatu gaya nyanyian yang fokusnya mengarah pada faktor kelugasan penyampaian lirik nyanyian dari pada pengolahan gaya nyanyiannya itu sendiri. Pada akhirnya diketahui bahwa lirik-lirik *parikan* pada *kidungan* akan terdengar lebih jelas dari pada lirik yang disampaikan dalam *kèjhungan* dan *gandangan*. Perbedaan ini memberi alasan kuat mengapa dunia *parikan jawatimuran* atau aspek lirik pada *kidungan* *Jula-Juli* dapat berkembang dengan baik, sementara pada *gandangan* terlebih lagi *kèjhungan* kurang berkembang secara signifikan.

Sebaliknya, *kèjhungan* dan *gandangan* memiliki keleluasaan dalam mengungkapkan nyanyiannya melalui ekspresi musikal masing-masing. Tuntutan terhadap penonjolan karakter pembawaan nyanyian yang mengutamakan kejelasan aspek melodis, nampaknya mempengaruhi pada ketidakjelasan performa liriknya. Karakter pembawaan melodi nyanyian yang relatif menonjol melampaui aspek liriknya itu, nampak sekali performanya pada *kèjhungan* *Yang-Layang*. Aspek lirik *kèjhungan* bukannya tidak bisa terbaca, tetapi teknik

penyanyian dan wujud ideal nyanyian itu sendiri yang menyebabkan pelafalannya menjadi kurang jelas. *Kèjhungan* yang penuh melismatis dan teknik penyanyian yang khas itu pada akhirnya berdampak terhadap kurangnya perhatian tokang *kèjhung*, para panjak, dan apresiannya pada aspek liriknya. Barangkali di sinilah lirik *kèjhungan* kurang kondusif untuk berkembang.

Kisaran makna lirik *kèjhungan* dan *gandangan Julia-Juli* tidak jauh berbeda. Keduanya menunjukkan sisi kesamaannya pada karakter suasana gending, yaitu suasana keluh-kesah, curahan hati yang cenderung diungkapkan secara *satire*. Hal itu tercermin pada suasana musikalnya yang mendayu-dayu, dan performa syairnya penuh sindiran halus (eufemistik) yang mencerminkan suasana kesal, kecewa, sedih, atau bernuansa *ngelingno*, memperingatkan dengan halus. Setidaknya, suasana gending dari keduanya tersebut relatif berbeda jika dibandingkan dengan *kidungan Julia-Juli* yang lebih optimistik, terutama jika mengamati karakter syairnya yang bernuansa humor, ajakan, dan penuh canda.

Kèjhungan dalam konteks gending juga tidak memiliki varian atau turunan lebih lanjut kepada bentuk-bentuk yang lebih spesifik lagi dibandingkan dengan *kidungan Julia-Juli*. Meskipun demikian, praktik-praktik *kèjhungan* yang ada, secara tidak langsung masih menunjukkan indikasi atas unsur-unsur yang berkaitan dengan ragam bentuk *kidungan* Suroboyoan. Sebagaimana lumrahnya suatu gejala peniruan, apalagi tidak utuh atau tidak sepenuhnya dikembangkan,

maka hanya sebagian saja yang dapat ditemukenali unsur-unsurnya dalam praktik *kèjhungan Yang-Layang* tersebut. Contohnya, gejala bentuk *kidungan dol-tinuku* masih ditemukan dalam salah satu bentuk sajian *kèjhungan Yang-Layang* meskipun dalam wujud berbeda. Jika pada *kidungan dol-tinuku*, pengidung pertama membuat syair *parikan* berupa sampiran dan pengidung kedua membuat syair isi, maka pada penyajian *kèjhungan* juga ditemukan praktik 'dialog'. *Tokang kèjhung* pertama dan kedua masing-masing melakukannya dalam satu bait utuh (satu bait berisi sampiran dan isi).

Dalam banyak kasus, 'dialog' *kèjhungan* antar bait pun tidak lagi berdasarkan koherensi isi (makna), melainkan sebatas pada dialog musikal saja. Koherensi isi sudah banyak diabaikan atau tidak lagi dianggap sebagai sesuatu yang penting di ranah praktiknya. Mudrick menilai bahwa kemerosotan kualitas para *tokang kèjhung* masa kini sudah sedemikian jauh, termasuk di antaranya tentang kemampuan menafsir dengan cepat dialog *sendèlan* dalam *kèjhungan* tersebut.⁶⁷

Beberapa hal penting yang telah dijelaskan dalam sub bab ini, perlu penulis hadirkan kembali dalam bentuk tabel sebagai berikut.

⁶⁷ Mudrick, wawancara 10 Oktober 2010.

Tabel 2. Perbandingan ciri *kèjhungan Yang-Layang*, *Gandangan*, *kidungan Jula-Juli* (tabel dibuat oleh Zulkarnain M).

<i>Kèjhungan Yang-Layang</i>	<i>Gandangan</i>	<i>Kidungan Jula-Juli</i>
Tipikal cengkok nyanyian bersifat melismatis ('mengayun' atau 'diseret').	Tipikal cengkok nyanyian bersifat melismatis;	Tipikal cengkok nyanyian bersifat silabis (liris)
Dominasi nyanyian pada nada-nada tinggi; mengenal pola angkatan <i>kellèghān</i> dengan pola kontur melodi menurun	Dominasi nyanyian pada nada-nada tinggi; pola kontur melodi menurun.	Kontur melodi umumnya mendatar.
Satu macam bentuk cengkok dasar, tetapi keragaman ada pada variasi cengkok individu.	Satu macam bentuk cengkok dasar, tetapi ada keragaman pada variasi cengkok individu; performa gaya individual sangat dominan di Surabaya.	Mempunyai beberapa cengkok dalam bentuk <i>kidungan</i> : <i>pos-posan</i> , <i>lamba</i> , <i>bacokan</i> , <i>dol-tinuku</i> , <i>dangdutan</i> .
Umumnya dibawakan dalam <i>irama duwā'</i> (irama II) dengan kepastian tempo yang relatif	Umumnya dibawakan dalam <i>irama loro-telu</i> (irama II dan III)	<i>Irama</i> dibawakan beragam menurut kebiasaan dari ketujuh jenis <i>kidungan</i> (irama II, III, dan kadang <i>irama IV</i>).
Gending cenderung dimainkan pada fungsi nada (modus) slendro <i>sanga</i> (<i>seleh</i> gong 6 dan 2)	Gending dimainkan pada fungsi nada (modus) slendro <i>wolu</i> (<i>seleh</i> gong 5 dan 1)	Gending dimainkan pada semua fungsi nada (modus) slendro <i>wolu</i> , <i>sanga</i> , <i>sepuluh</i> .
Lirik lagu dalam setiap kalimatnya selalu disisipi <i>isen-isen</i> (kata hiasan): pada bagian depan, tengah, belakang.	<i>Isen-isen</i> cenderung dimunculkan pada bagian akhir kalimat lagu pada baris ke 2 dan ke 4 (<i>seleh</i> kenong ke 2 dan ke 4/gong)	Lirik lagu tanpa <i>isen-isen</i> karena tipikal cengkok nyanyian yang silabis dan tandas.
Suasana lagu dan <i>sendèlan</i> (<i>parikan</i>) cenderung berkeluh-kesah.	Suasana lagu dan <i>parikan</i> cenderung berkeluh-kesah.	Orientasi garap <i>parikan</i> dan pembawaannya berkarakter <i>gecul</i> (lucu), semangat (optimistik), dan kritis.

Tabel 2, *lanjutan*

Dinyanyikan oleh para tandak ⁶⁸ <i>lake'</i> dan <i>binè'</i> ⁶⁹ .	Dinyanyikan oleh penari <i>remo jawatimuran</i> sebagai selingan dalam tariannya, sering pula dibawakan para tandak waria dan pelawak dalam pertunjukan Ludruk.	Dibawakan oleh para tandak waria dan pelawak dalam pertunjukan Ludruk.
Gending umumnya disajikan pada pementasan <i>sandur</i> Madura.	Gending umumnya disajikan pada pementasan tari remo dan ludruk.	Gending umumnya disajikan pada pementasan ludruk.

Keragaman karakter gending *Jula-Juli* berkaitan dengan suasana tertentu, seperti suasana sedih, humor, *lamba* (menasehati), ajakan, dan sebagainya. Adapun unsur yang dapat membangun suasana tertentu tidak hanya berasal dari cengkok nyanyian saja, melainkan dari adanya teks/lirik nyanyian, panorama musikal instrumen pengiringnya, serta pilihan gendingnya yang sudah mencitrakan suasana tertentu. Namun, hal tersebut nampaknya tidak berlaku dalam memahami karakter gending *Jula-Juli* ala Madura yang disebut *Yang-Layang*. Gending *Yang-Layang* hanya memiliki satu jenis suasana musikal saja, meskipun cukup sulit mendefinisikan secara tepat

⁶⁸ Pengertian tandak lebih bersifat umum sebagai pelaku pertunjukan yang perannya mencakup sebagai penari, tokoh peran cerita, dan pelawak. Sementara, *tokang kèjhung* adalah bagian dari tandak itu sendiri karena di dalam pertunjukan *sandur* Madura, tandak harus memiliki kewajiban me-*ngèjhung*. Artinya tandak *sandur* Madura adalah *tokang kèjhung*.

⁶⁹ *Lake'* (laki-laki) dan *binè'* (perempuan). Dalam konteks pertunjukan *sandur* tandak *lake'* dan *binè'* berkaitan dengan perannya. Tandak *lake'* berperan dengan sifat maskulin, sedangkan tandak *binè'* atau disebut juga *nè'-binè'an* berperan dengan sifat feminin yang tetap diperankan oleh laki-laki.

suasana musikal yang dimaksud. Namun, ranah analisis musikal, konsep estetis, serta latar belakang (lingkungan) kultural yang menjadi wadahnya, akan dapat mengungkapkan jatidiri *kèjhungan* secara komprehensif.

E. Dinamika *Kèjhungan*

Konteks ruang dan waktu dalam perkembangan *kèjhungan* memunculkan makna atas berbagai perbedaan ekspresi dalam rentang kewilayahan dan perjalanan waktu, yang selanjutnya terumuskan dalam pengertian gaya. *Kèjhungan* Madura dikenal memiliki gaya *bārā'* dan *tèmor* dikarenakan adanya perbedaan sub kultur di dalam kebudayaan Madura. Hal yang menarik pula bahwa di dalam bentuk *kèjhungan bārā'* (gaya *bārā'*) itu sendiri muncul adanya varian kecil, yaitu *kèjhungan* varian Sampang(an). Varian kecil ini terjadi bukan terletak pada bentuk pemolaan lagunya, melainkan pada modus nadanya yang menyukai level ketinggian nada yang lebih tinggi dibandingkan modus nada di Bangkalan. Sementara, adanya pengaruh gaya *jawatimuran* (Jawa sub kultur Surabaya) terhadap substansi gaya lokal *kèjhungan* Bangkalan kurang signifikan. Pengaruh terkuatnya justru terletak pada persoalan struktur gending dan garap musiknya (karawitan) sebagai wadahnya.

Hal-hal pokok mengenai perkembangan *kèjhungan* masa lalu dan masa kini memang perlu dijelaskan, termasuk pula beragam bentuk penyikapan masyarakatnya terhadap *kèjhungan* itu sendiri.

Penelitian ini belum dapat merumuskan *kèjhungan* dalam batas era perkembangan yang lebih ketat (spesifik) disebabkan faktor ketiadaan informasi yang memadai, baik referensi, dokumen, artefak, maupun keterbatasan narasumber. Sesuatu yang dapat dilakukan adalah memisahkan secara garis besar antara aspek masa lalu dan masa sekarang. Hal-hal yang berkenaan dengan masa lalu dapat saja ditunjukkan dan dijelaskan mengenai waktu dan situasi spesifiknya sepanjang potongan-potongan informasinya akurat.

Bentuk-bentuk penyikapan masyarakat masa kini terhadap *kèjhungan* lebih dilihat dari aspek pelaku dan apresiannya. *Kèjhungan* dalam penyikapan seniman lokal diperlakukan sebagai bagian dari proses kekaryaan mereka selanjutnya. Beberapa fakta menunjukkan bahwa entitas *kèjhungan* sedikit banyak telah mempengaruhi karya-karya yang lahir dari buah tangan mereka, baik yang berkaitan dengan seni populer (dangdut, pop daerah, seni hadrah yang populer di tempatan), maupun seni-seni kreasi kontemporer yang umumnya dilakukan oleh seniman-seniman kota. Kiprah penyikapan seniman lokal masa kini tersebut senantiasa diikuti oleh penyikapan masyarakat apresiannya masing-masing.

Sub bab ini pada dasarnya membicarakan adanya perbedaan yang timbul dalam dunia *kèjhungan* yang dibentuk oleh ruang dan waktu. Perbedaan (diversitas) itu dapat terjadi dalam tempo yang lama prosesnya menjadi tradisi maupun dalam tempo yang singkat (temporer). Keberbedaan ini menjelaskan lebih lanjut keragaman

variasi tingkah laku sosial lewat perbedaan gaya *kèjhungan* beserta interpretasi masyarakatnya pada masa kini. Sebagaimana ditunjukkan Spradley bahwa jika ingin mendeskripsikan dan menerangkan keteraturan (pola, gaya) serta berbagai variasi tingkah laku sosial, barangkali gambaran yang paling menonjol dari manusia adalah diversitasnya atau keberbedaannya. Umumnya diversitas muncul karena diciptakan oleh masing-masing kebudayaan dan diteruskan dari satu generasi ke generasi berikutnya.⁷⁰

1. *Kèjhungan Bārā'* dan *Tèmor*: Ungkapan Batas Gaya Budaya Madura Barat dan Timur

Persoalan karakteristik sub kultur di Madura menjadi signifikan diketengahkan ketika membicarakan suatu gaya apalagi di antara kedua sub kultur barat dan timur Madura demikian nyata ciri-cirinya. Umumnya orang Madura dengan gamblang dapat melihat dan menjelaskan perbedaan sub kultur barat dan timur, terutama jika dilihat dari aspek kebahasaan (terutama dialeknya) dan ekspresi karya seni tradisionalnya (contohnya pada gaya nyanyian itu sendiri). Adanya sub kultur yang mewarnai budaya Madura tersebut setidaknya telah menjadi idiom dan kesadaran perilaku yang pada akhirnya dapat diidentifikasi secara garis besar melalui segala praktik kehidupan yang ada. Dengan demikian, 'pembagian' wilayah budaya Madura Timur dan Madura Barat secara konseptual cenderung didasarkan pada wilayah

⁷⁰ James P. Spradley, 1997, 12.

perilaku budaya semacam itu, yaitu wilayah dialek bahasanya. Batas budaya itu secara khusus juga dapat didasarkan pada ekspresi kolektif seninya, seperti batik dan gaya nyanyiannya.

Perbedaan itu pada akhirnya dimapankan sedemikian rupa hingga menjadi representasi atas identitas sub kultur yang menurut Kaemmer dampak pengerasan batas-batas identitas itu dapat digunakan untuk mengabadikan perbedaan-perbedaan yang ada.⁷¹ 'Batas' itu senantiasa tetap hidup dalam kesadaran budaya masing-masing, bahkan dalam konteks penguatan budaya akan semakin menonjolkan menjadi identitas bagi sub kultur masing-masing.

'Batas' dalam pemikiran Junus juga berarti memproduksi munculnya gaya. Gaya menurutnya adalah satu gejala tanda yang dengan sendirinya menghendaki interpretasi, dan berhubungan dengan ideologi dan keyakinan. Artinya, seseorang akan memberikan interpretasi terhadap suatu gaya apabila gaya tersebut dilihatnya sebagai tanda. Seseorang atau suatu masyarakat memilih satu gaya dan menolak yang lain karena mereka memberikan makna tertentu kepadanya, dalam hal ini adalah makna keindahan.⁷² Dengan demikian, gaya berhubungan dengan persoalan makna dan penggunaannya, yang pada akhirnya melibatkan proses pemaknaan (*signifying process*).

⁷¹ John E. Kaemmer, *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music* (Austin: University of Texas Press, 1993), 159.

⁷² Umar Junus, *Stilistika*. (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, Kementerian Pendidikan Malaysia, 1989), 185-186.

Berdasarkan adanya dua sub kultur tersebut kemudian berbagai varian ekspresi budaya dapat diamati lebih lanjut. Contohnya adalah praktik penggunaan bahasa pada kedua *genre* itu yang dengan mudah dapat dicermati dalam kehidupan dialeknya, terutama pada bahasa pergaulannya. Menurut Davies, penutur dialek Madura Barat dalam mengungkapkan sesuatu cenderung memiliki karakter yang spontan, langsung, berterus-terang, mengatakan sesuai dengan apa yang ada di dalam pikiran mereka. Secara umum dapat dikatakan karakter orang Madura Barat lebih bersifat eksplisit dalam mengungkapkan sesuatu. Gaya berbicaranya cenderung impresif, suaranya memiliki volume yang keras dan tinggi, serta suka memotong-motong kata yang diucapkan⁷³.

Penutur dialek Madura Timur dalam mengungkapkan sesuatu cenderung memiliki karakter yang lebih berbelit-belit, kurang berterus terang, lebih suka menahan diri. Dengan kata lain, karakter orang Madura Timur lebih bersifat implisit dalam mengungkapkan sesuatu. Gaya berbicaranya cenderung lebih tenang dengan intonasi yang lebih lembut. Kata demi kata dalam dituturkan secara utuh. Oleh karenanya, dialek Madura Timur dijadikan standar yang diakui dalam hal ketatabahasaan yang dinilai lebih sempurna untuk digunakan secara luas di antara dialek-dialek yang ada di Madura.⁷⁴

⁷³ Contohnya: kata asalnya “*kalambhī*” [baju] dipotong menjadi “*lambhī*”; kata asal “*jārèya*” [ini] menjadi “*jīya*”; kata asalnya *sèngko*’ [saya] menjadi *ngko*’, dan sebagainya.

⁷⁴ William D. Davies, *A Grammar of Madurese* (Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co, Mouton grammar library, 2010), 5.

Gambaran di atas hanya merupakan generalisasi kasar yang diakui oleh masyarakat Madura pada umumnya. Perbandingan ini sekadar untuk mengetahui perbedaan umum antara karakteristik *bārā'* dan *tèmor* dalam segi gaya bahasanya. Sifat-sifat kebahasaan juga memiliki banyak kesamaan dengan karakteristik gaya nyanyiannya masing-masing (lebih lanjut dijelaskan pada bab berikutnya). Gaya kolektif semacam ini akan saling menunjukkan perbedaannya karena suatu gaya pasti memiliki batas-batas ekspresi (tata aturan atau norma) yang telah terumuskan, baik disadari maupun tidak disadari oleh orang Madura.

Sebagaimana halnya dialek bahasa, gaya nyanyian *bārā'* dan *tèmor* pun merupakan karya kolektif yang merepresentasikan pula gaya atau karakteristik manusianya beserta perilaku sosial budaya masing-masing. Tidak menutup kemungkinan bahwa gejala dialek bahasa memiliki relevansi dengan gaya nyanyiannya yang secara spesifik dapat amati dari aspek kontur melodi dari frase-frase nyanyiannya, gejala *kellèghān*, ornamentasi, hingga teknik vokalnya. Sementara, ranah abstraksinya (konsep dan makna) hanya dapat digali melalui relasi karakteristik manusianya yang selanjutnya bermuara pada nilai-nilai estetik yang dikehendaknya.

Batas budaya itu sekalipun cenderung didasarkan pada batas wilayah dialek kebahasaan dan gaya nyanyian, namun pada akhirnya tetap menunjuk basis-basis berkembangnya dialek atau gaya itu berada. Batas *bārā'* dan *tèmor* dalam *kèjhungan* Madura sendiri dapat

dilihat melalui ciri-ciri karakteristik yang dimiliki masing-masing sub kultur. *Kèjhungan bārā'* mendiami basis-basis kulturalnya di Madura Barat, meliputi wilayah administrasi Kabupaten Bangkalan dan Sampang), bahkan hingga sebagian wilayah Pamekasan (Madura bagian tengah). Sementara, *kèjhungan tèmor* mendiami basis kultural di Madura Timur, terutama di wilayah administrasi Kabupaten Sumenep, dan sebagian Kabupaten Pamekasan.

Kedua gaya *kèjhungan* di atas masing-masing memiliki ciri-ciri yang dapat dikenali dari hal cara dan bentuk ekspresinya. *Kèjhungan bārā'* (kadang disebut '*kèjhungan Bhāngkalan*') memiliki ciri karakter gaya nyanyian yang lebih menonjolkan greget, gagah, kaku, dan keras (kualitas abstrak ini lebih detail akan dijelaskan pada bab V.A). *Kèjhungan bārā'*, dibanding dengan *kèjhungan tèmor*, juga dikenal memiliki kualitas suara yang lebih keras volumenya, lebih banyak menggunakan nada-nada tinggi, sangat menjaga ketegangan suara, strukturnya lebih sederhana dan sedikit ragam cengkoknya, serta ekspresi liriknya bernuansa arkais⁷⁵, terutama pada bagian awal kalimat lagunya.

Sementara, *kèjhungan tèmor* atau juga disebut *kèjhungan sumenepan* (sebuah indikasi atas dominasi budaya Sumenep) secara musikologis relatif lebih jelas (*clear*) nada-nada dalam suatu kalimat lagu. Kontur melodinya tidak banyak mengalami loncatan nada yang

⁷⁵ Dalam bidang literatur dan kesenian, arkais berarti karakter atau berciri kuno atau tidak lazim dipakai lagi; peniruan terhadap cara-cara orang kuno; ekspresi yang benar-benar kuno. Claude Lévi-Strauss, *Antropologi Struktural*, Terj. Ninik Rochani Sjams (Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2005), 133.

ekstrim, melainkan berkontur landai (*smooth*) walaupun juga dimulai dari nada-nada tinggi dengan kontur yang juga menurun. *Kèjhungan tèmor* memiliki bentuk-bentuk ornamen melodi yang melismatis, tetapi hubungan nada-nada terkesan lebih 'gemulai' (indah) dan kontur melodinya tidak ekstrim sebagaimana pada *kèjhungan bārā'*. Fakta musikologis *kèjhungan tèmor* apabila dikaitkan dengan lirik, *gesture*, dan ekspresi penyanyiannya, secara metaforis, menegaskan terhadap karakter nyanyian yang lebih gemulai, mendayu-dayu, dan merayu (menggoda). Karakter ini sangat kuat ketika *kèjhungan* dibawakan oleh perempuan sungguhan atau terutama ketika berpasangan dengan pria.

Berikut ini adalah gambaran kesan umum antara karakteristik *kèjhungan bārā'* dan *kèjhungan tèmor* dalam beberapa aspek musikologis. Sebelumnya, perlu disimak dua contoh *kèjhungan* dari kedua sub kultur tersebut.

File 01. Audio *Kèjhungan bārā'* gending *Yang-Layang* [file 01.a] dan *kèjhungan tèmor* gending *Angling Sapolo* [file 01.b]

Tabel 3. Perbedaan Karakteristik *kèjhungan bārā'* dan *tèmor* (tabel dibuat oleh Zulkarnain M)

Karakteristik <i>Kèjhungan Bārā'</i>	Karakteristik <i>Kèjhungan Tèmor</i>
Karakteristik melodi	Karakteristik melodi
<ol style="list-style-type: none"> 1. Melismatis panjang dengan lompatan nada yang ekstrim 2. Alur melodi <i>descending</i> selalu terjadi pada <i>kèjhungan Yang-Layang</i> (dalam setiap frase) 3. Struktur frase <i>padang-ulihan</i> [Jw] (<i>antasedent- consequent</i> [Brt]) hanya ditandai pada momentum seleh nada (akhir frase) 4. Permainan nada-nada tinggi demikian ditonjolkan, terutama pada nada 2̇ dan 3̇. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Melismatis lebih pendek, tetapi banyak terdapat glissando (<i>luk</i> [Jtg]), lompatan nada tidak ekstrim 2. Alur melodi dinamis, gejala ascending dan descending dapat muncul secara fleksibel pada bagian awal kalimat lagu. 3. Struktur <i>padang-ulihan</i> [Jw] (<i>antasedent- consequent</i> [Brt]) nampak lebih jelas pada setiap frase lagunya. 4. Sekalipun banyak menggunakan nada-nada tinggi tetapi tidak ditonjolkan secara maksimal.
Struktur cengkoknya dalam satu frase (kalimat lagu) relatif lebih pendek, ragam cengkoknya lebih sedikit, dan relatif statis.	Struktur cengkoknya dalam satu frase relatif lebih panjang, ragam cengkoknya lebih banyak, dan relatif dinamis.
Pembawaan penyanyian:	Pembawaan penyanyian:
<ol style="list-style-type: none"> a. Pembawaan penyanyiannya: menghentak, tegas, kaku, dan keras (volumenya). b. Ekspresi yang digambarkan seperti orang yang sedang berkeluh-kesah. 	<ol style="list-style-type: none"> a. Pembawaan penyanyiannya: mendayu-dayu, gemulai, membawa pada suasana yang romantis. b. Ekspresi yang digambarkan seperti orang yang sedang merayu (menggoda).
Karakter <i>lakè'</i> (maskulin) dan <i>binè'</i> (feminin) dinyanyikan oleh laki-laki semua dengan tuntutan peran dan karakter gaya yang berbeda.	Dinyanyikan oleh laki-laki dan perempuan dewasa sesuai kodrat ambitus suaranya dan karakter gaya menyanyinya.

Ditinjau dari penyajiannya, *kèjhungan* Bangkalan, seperti halnya juga di Sumenep, selalu dikaitkan dengan tandak dan peristiwanya, yaitu perjamuan tamu dalam perhelatan tradisional, jika di Bangkalan disebut *rèmo*, di Sumenep disebut *kompolan*. Tandak (*tandā*) dalam hal ini menjadi sosok penting karena selain bertugas sebagai *pengèjhung* juga menjadi bagian penari pada acara menari bersama dengan para tamu (pengibing). Praktik menyanyi dan menari momentumnya tidak dilakukan secara bersamaan oleh sang tandak.⁷⁶ Bedanya, jika di Bangkalan momen memanggil tamu dalam acara 'panggilan', *kèjhungan* yang dibawakan berdasarkan gending pilihan masing-masing tamu, sedangkan di Sumenep pada momen yang sama, *kèjhungan* justru menjadi 'arena' interaksi musikal yang bernuansa saling merayu antara si tandak dan tokang *kèjhung* laki-laki yang berada di sisi para penabuh gamelan.

Penulis perlu menegaskan kembali bahwa deskripsi mengenai perbedaan-perbedaan di atas tidak berpretensi membandingkan pada kualitas-kualitas tertentu (mana yang lebih baik), melainkan semata-mata untuk melihat perbedaan karakteristik itu sendiri. Dasar pembedaan ini berasal dari makna yang diberikan oleh masyarakatnya sendiri. Hal di atas tentu tidak berlaku jika dibandingkan dengan budaya nyanyian yang lain di luarnya, sebab apabila hal ini dilakukan sama saja dengan melakukan perbandingan antar suku bangsa.

⁷⁶ Sebetulnya, *kèjhungan* dalam acara *rèmo* atau *tayuban* tidak hanya disajikan saat menari saja, sebab dalam praktiknya *kèjhungan* dikumandangkan sejak persiapan di balik kelir (saat berdandan), maupun sesudah acara menari di sepanjang acara inti arisan tersebut.

Hasilnya tidak saja mengakibatkan konfigurasi pemaknaannya berubah karena variabel spesifiknya yang tidak sama, melainkan juga rentan terhadap penilaian yang etnosentris (motif keberpihakan), tidak memberi tempat pada karakter *local genius* yang menjadi modal dari suatu entitas budaya lokal, dan semuanya menjadi sebuah upaya yang sia-sia. Barangkali hal yang masih dapat diterima apabila dibandingkan dengan sesuatu yang sudah berlaku umum. Itupun sebatas pada ciri-ciri fisiknya, sedangkan implikasi kualitas (nilai-nilai) yang berada dibaliknya sudah tidak mungkin untuk dibandingkan.

Batas kewilayahan yang telah disebutkan di atas sebetulnya tidak secara ketat membatasi kenyataan atas berkembangnya kedua gaya keseniannya. Contoh yang nyata ada pada Pamekasan yang meskipun ekspresi bahasanya mengacu pada logat bahasa *tèmor*, tetapi dalam hal ekspresi musikal tradisional Pamekasan menjadi wilayah pertemuan dua gaya sekaligus, yaitu *bārā'* dan *tèmor*. Bagaimanapun fakta gaya nyanyian lokal di Pamekasan itu menunjukkan bahwa Pamekasan sebagai bagian wilayah Madura Timur ternyata tidak sepenuhnya mengacu pada gaya budaya *tèmor*. Namun dalam hal kecondongan, Turi menggambarkan orang Pamekasan sebelah Barat lebih menyukai *kèjhungan bārā'*, yaitu wilayah Jung-Cangcang, Terak, Tlanakan, dan Tanjung.⁷⁷ Setidaknya indikasi tersebut nampak jelas dalam eksisnya kelompok *sandur* yang

⁷⁷ H. Turi, Mantan *tokang kèjhung* kenamaan di masa 1970-1980an di wilayah Sampang-Pamekasan. Wawancara, 10 Maret 2010.

ada di Pamekasan. Penggunaan gending-gendingnya⁷⁸ sekaligus gaya *kèjhungan*-nya memiliki kesamaan dengan yang ada di Bangkalan dan Sampang. Indikasi lain dapat disimak dari peredaran kaset dan *compact disk* yang berisi nyanyian lokal dengan sebutan '*kèjhungan Pamekasan*' yang sebetulnya lebih teridentifikasi sebagai gaya *bārā*'.

Nampak jelas bahwa Pamekasan yang notabene merupakan bagian sub kultur timur ternyata dalam hal *kèjhungan* lebih mengacu pada 'genetika' *kèjhungan bārā*'. Implikasi atas acuan dasar tersebut adalah penggunaan gending dan garap gamelannya yang memiliki kesamaan dengan apa yang ada di Bangkalan. Album-album rekaman kelompok gamelan *sandur* daerah Pamekasan yang menampilkan gending dan *kèjhungan* yang bersumber pada *bārā*' telah menunjukkan bukti bahwa *kèjhungan bārā*' sedemikian eksis di wilayah *tèmor* tersebut, walaupun pada bagian yang lain dari isi album yang ada menampilkan pula materi *kèjhungan temor*. Tidak hanya itu, berbagai peristiwa pertunjukan kesenian yang mengakomodasi nyanyian lokal, tidak dapat dilepaskan dari *kèjhungan bārā*' tersebut. Barangkali karena eksistensi *kèjhungan bārā*' terinternalisasi sejak lama dalam lokus budaya Pamekasan dan telah menjadi bagian dari jati diri *kèjhungan Pamekasan*.

Sementara dalam kehidupan musik tradisional yang lebih luas, Pamekasan memaparkan adanya acuan dua sumber gaya tersebut.

⁷⁸ Penggunaan gending-gending di Pamekasan dapat dilihat pada album-album rekaman komersial, antara lain pada kelompok *sandur/sronèn* Panca Rukun, Jung Cangang, Pamekasan, pimpinan Rus Tuki (tanpa penerbit dan tanpa tahun).

Eksisnya musik *gulgul* (*dhungdhung/patrol*) yang kini populer disebut *ul-daul*⁷⁹ dan gamelan *saronen* menunjukkan betapa Pamekasan merupakan wilayah pertemuan bagi kedua gaya musik *bārā'* dan *tèmor*. Pertemuan itu bukan dalam pengertian perpaduan antara gaya *bārā'* dan *tèmor*, sebab hingga kini wilayah ini belum ditemukan adanya bentuk baru yang diyakini sebagai hasil perpaduan. Umumnya, kesenian yang berkembang masih dengan jelas menampakkan orientasinya pada salah satu sumber gaya. Bagi sementara orang, Pamekasan justru menjadi wilayah budaya paling beragam gayanya dari pada wilayah kabupaten lainnya di Madura. Posisi Pamekasan yang berada di wilayah pertemuan budaya antara sub kultur Bangkalan dan Sumenep yang menyebabkan keragaman itu terjadi, walaupun secara umum daerah budaya ini tergolong dalam sub kultur Madura Timur.

Apabila berdasarkan temuan-temuan fakta yang ada, secara historis, terdapat beberapa kemiripan karakter pada bentuk *kèjhungan* tertentu di sepanjang barat dan timur dari pulau ini, yaitu berupa bentuk *kèjhungan* kuno yang selalu dinyanyikan bersama. Kemiripan bentuk dan karakteristiknya terletak pada pola nyanyian bersama

⁷⁹ *Ul-daul* merupakan bentuk baru dari kesenian (musik perkusi) arak-arakan yang sebelumnya tumbuh subur di Pamekasan. *Ul-daul* merupakan bentuk pengembangan dari ansambel kentongan dari berbagai ukuran. Signifikansi dari pengembangan tersebut terletak pada instrumen pokoknya (kentongan kayu/bambu) diganti drum-drum plastik ukuran besar kemudian ditambah beraneka ragam alat musik (sejumlah saron, rebana, kendang, bonang, *thèthèt* (*saronèn*), terompet, tamborin, dan sebagainya hingga layaknya orkestra yang memiliki keragaman jenis alat musik. Garap musiknya menjadi sangat terbuka dengan mengadopsi banyak unsur dan genre musik/lagu dari manapun. Bentuk penyajiannya atraktif dan glamour. Model sajian seperti ini nampaknya cepat berkembang pula di Sumenep, namun hal ini tidak terjadi di Bangkalan.

(koor) yang dibentuk dari konsep hubungan pemimpin dan pengikut atau 'solo dan *choral*'⁸⁰. Artinya, nyanyian bersama terjadi pada bagian-bagian tertentu (tidak utuh) dalam satu repertoar tergantung lagu yang diacu dari pemimpin lagunya. *Kèjhungan* (Ong)-*Naong Dājā* yang di Bangkalan diakui sebagai *kèjhungan* kuno memiliki kemiripan bentuk dan fungsinya dengan *kèjhungan sandur* di kawasan Waru (wilayah perbatasan Pamekasan-Sumenep, Madura Timur), bahkan di Kalianget (wilayah paling ujung Sumenep) juga ditemukan hal serupa yang ditemukan dalam sajian gending-gending *gamelan saronèn*.

Di luar soal nyanyian pun, realitas perbedaan yang lebih spesifik melampaui dari sekadar oposisi biner '*bārā*' dan *tèmor*' itu banyak sekali. Artinya, orang Madura sendiri tidak cukup lagi hanya mengatakan atau mengidentifikasi gaya *bārā*' dan *tèmor* ketika produk karya seni itu eksis dengan ciri-cirinya yang lebih spesifik, lebih lokal dan individual. Contohnya, gaya seni yang sudah menunjuk pada tempat tertentu sebagai basisnya, seperti: gaya batik tulis *tebhiru* (Telaga Biru, Bangkalan), batik *camplong* (Sampang), batik *mekkasān* (Pamekasan); ukir-ukiran kayu Karduluk (Sumenep), Aeng Tongtong

⁸⁰ Bentuk nyanyian bersama dengan konsep *solo* – *choral* (pemimpin – pengikut) telah terdapat di banyak tempat di dunia dengan segala keragamannya dan menampakkan cirinya sebagai fenomena dari bentuk nyanyian lama yang sebagian masih berkembang hingga saat ini. Fenomena tersebut di nusantara cukup subur, terutama banyak dijumpai di Flores dan di Biak, Papua. Referensi rekaman audio dapat dilihat pada hasil *fieldwork* Philip Yampolsky, *Music Of Indonesia* (Seri Musik Indonesia), seri I-XX. Diterbitkan Smithsonian Folkways Recordings, 1999; hasil *fieldwork* Sri Hastanto, "Musik Tradisi Nusantara: Musik-Musik yang Belum Banyak Dikenal", Volume I-IV (Jakarta: Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata, 2005); Alan Lomax, *Cantometrics: An Approach to The Anthropology of Music*. Audiocassettes and A Handbook (California: The University of California, Extension Media Center Berkeley. 1976).

(Sumenep), Gunungsekar (Sampang);⁸¹ ataupun ragam gaya topeng Patenteng (Bangkalan), Marengan (Pinggir Papas, Sumenep), Salopeng (Slopeng, Sumenep), Saronggi, Tangedan, Pasongsongan (Sumenep), dan sebagainya. Bahkan untuk ragam gaya topeng dan keris sudah menunjuk pada keahlian atau keempuan seseorang pembuat topeng atau keris.⁸² Gaya *bārā'* dan *tèmor* dalam konteks ekspresi (karya) seni semacam ini menjadi kurang representatif untuk digunakan. Apalagi di sisi lain juga muncul identifikasi ekspresi seni dan bahasa yang berdasarkan desa-kota, atau rakyat jelata-bangsawan (kraton).

Dalam konteks ini, *bārā'* dan *tèmor* merupakan *cultural image* yang kemudian memunculkan oposisi kultur yaitu kecenderungan kesadaran untuk saling berbeda. Realitas perbedaan dalam oposisi biner (*binary opposition*)⁸³ *bārā'* dan *tèmor* ini telah dirasakan dan dikenali bersama di dalam masyarakatnya, bahkan hasil-hasil ekspresi budaya dari oposisi ini justru dijadikan acuan dalam mempertahankan identitas sub kulturenya. Realitas *bārā'*-*tèmor* telah menjadi 'barang bawaan' imaji budaya yang melekat tanpa kecuali bagi orang Madura migran yang telah menetap lama di tempat-tempat perantauan yang jauh dari pulaunya secara berkelompok dalam skala besar, seperti di

⁸¹ Sulaiman, "Seni Ukir Madura" (Jakarta: Proyek Media Kebudayaan Jakarta, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1980/1981).

⁸² B. Soelarto, "Topeng Madura" (Topong) (Jakarta: Departemen P & K, 1977).

⁸³ "Oposisi biner" tujuan utamanya untuk melihat perbedaannya. Istilah tersebut mengacu pada konsep Levi-Strauss mengenai azas klasifikasi elementer yang menjelaskan bahwa alam semesta memiliki ciri-ciri yang saling kontras, bertentangan/ kebalikan, demikian halnya berlaku pada lingkungan sosial budaya yang dibentuk oleh ciri-ciri kolektif dari berbagai individu. Koentjaraningrat, *Sejarah Teori Antropologi I* (Jakarta: Penerbit Universitas Indonesia, 1987), 229.

Kalimantan dan Jawa ujung Timur. Citra budaya *bārā'-tèmor* yang paling nampak mewarnai kehidupan orang Madura perantauan adalah tetap berlangsungnya tradisi berkumpul mereka, seperti: *rèmo* (istilah *bārā'*) atau *kompolan* (istilah *tèmor*), penggunaan dialek bahasanya, serta elemen seni yang menjadi kebutuhan estetik mereka.

Kembali lagi pada persoalan *kèjhungan bārā'-tèmor*, karakter yang membedakan tidak dapat dipisahkan dari kenyataan karakter manusianya sebagai faktor utama yang melahirkan dan mengembangkan entitas *kèjhungan*-nya masing-masing. Berbicara tentang manusia Madura tidak akan lepas dari stereotip yang melingkupinya, terutama penggambaran dan prasangka yang negatif terhadap karakteristiknya yang begitu menonjol. Namun dalam konteks *bārā'-tèmor* ini, paparan karakteristik orang Madura sebatas pada kepentingan mencari perbedaan (polarisasi) yang terekam dalam kesan umum di antara orang Madura sendiri mengenai karakteristik *orèng bārā'* (penduduk Bangkalan dan Sampang) dan *orèng tèmor* (penduduk Pamekasan dan Sumenep).

Upaya oposisi biner dalam konteks kebahasaan dan ekspresi seni bermanfaat untuk pengayaan *local genius* dan penguatan identitas sub kultur, tetapi upaya oposisi biner (pengutuban yang saling berlawanan) dalam hal karakteristik manusianya umumnya dihindari, meskipun kenyataan polarisasi menuju oposisi *bārā'* dan *tèmor* tetap hadir. *Orèng bārā'* cenderung digambarkan sebagai karakteristik yang relatif eksplisit (langsung) dalam mengungkapkan sesuatu, terbuka,

lebih ekspresif, tandas, reaktif, cepat, bahkan relatif kasar. Sementara, *orèng tèmor* cenderung digambarkan memiliki karakteristik yang lebih implisit (tidak langsung) dalam mengungkapkan sesuatu, lebih tertutup, lebih banyak pertimbangan (berliku), lebih menahan diri, kurang tandas, bahkan relatif tenang dan halus.⁸⁴

Perbedaan karakteristik orang Madura di atas apabila dibandingkan dengan karakteristik *kèjhungan* pada masing-masing lokusnya nampaknya memiliki relevansi yang signifikan. Sifat-sifat ekspresif dan tandas nampaknya lebih tercermin pada karakteristik *kèjhungan bārā'*, sedangkan sifat-sifat yang tenang dan halus nampaknya lebih tercermin pada karakteristik *kèjhungan tèmor*. Namun untuk lebih mendalaminya, perlu analisis lebih lanjut mengenai fakta musikal dengan konsep nilai yang ditanam di baliknya, serta keterkaitan dengan karakteristik manusianya. Hal ini lebih lanjut akan dibahas di bab V.

2. *Kèjhungan* di Masa Lalu dan Masa Kini

Sebelum penelitian Hélène Bouvier pada dekade 80-90an dan hasilnya baru dipublikasikan tahun 2002, belum ditemukan penelitian-penelitian berarti tentang musik Madura yang terbaca oleh

⁸⁴ Elly Touwen-Bouwsma dalam penelitiannya dekade 70an memberi gambaran singkat atas perbedaan sifat orang Madura Barat dan Timur bahwa penduduk bagian Barat Madura lebih suka menggunakan kekerasan fisik (*carok*) dalam menyelesaikan perkara yang sensitif, sedangkan orang Madura Timur lebih suka menggunakan sihir (tenung). Namun demikian secara umum, penggunaan kekerasan dalam masyarakat Madura masih dipandang sebagai ciri khas dari sifat orang Madura atau kebudayaan Madura. De Jonge, 1989a, 163.

publik. Krisis informasi tentang musik Madura yang komprehensif sangat terasa pasca tulisan J.S Brandts Buys dan A. Van Zijp tahun 1928. Dari era penelitian pasangan Buys ke era Bouvier selama 8 dekade itu, Madura seakan mengalami kekosongan informasi ilmiah tentang musiknya. Adapun tulisan terpublikasi dari peneliti dalam negeri sendiri kebanyakan berupa tulisan 'kecil' dan menginduk pada tema-tema tulisan yang lebih besar tidak khusus berbicara tentang musik Madura saja, seperti semacam jurnal ataupun tulisan bunga rampai. Selama itu pula, penelitian ini belum menemukan tulisan tentang *kèjhungan* yang memberikan gambaran signifikan mengenai bentuk nyanyiannya, karakter musikalnya, apalagi soal cara-cara penyanyian dan penampilannya.

Semula penelitian ini berharap banyak pada tulisan pasangan Buys untuk mendapatkan gambaran tentang *kèjhungan* di masa lalu. Namun sayang, tulisan mereka pada sub bahasan tentang vokal Madura justru cenderung memberi penilaian etnografis ala kolonial dalam memandang fenomena gaya nyanyian di Madura, sebagaimana spirit tulisan-tulisan yang sejaman dengannya. Oleh karena sikap keberpihakannya itulah, tulisannya lebih banyak merendahkan cara dan kualitas orang Madura menyanyi sebagai fenomena sebuah nyanyian lokal, sehingga sangat kecil gambaran tentang *kèjhungan*, baik dalam deskripsi musikologis maupun deskripsi penyajian dan fungsinya.

J.S. Brandts Buys sendiri dalam artikel “Madoera” dalam majalah *Djawa* 6 (1926), mengemukakan pendapat yang terkesan kolonialis terhadap kualitas nyanyian dan cara *ngèjhung* (menyanyi) orang Madura.⁸⁵ Mengutip dari tulisan De Jonge bahwa cara pengamatan Brandts Buys yang komponis musik dan wartawan *Nieuwe Rotterdamsche Courant* pun tidak luput dari jeratan stereotip yang sangat kuat pada masa itu. Ia menulis bahwa nyanyian orang Madura demikian keras dan tersentak-sentak (berteriak) seperti umumnya ketika disuarakan para petani, dan diibaratkan seperti bahasa pelaut dan bajak laut yang kasar (tidak sopan).⁸⁶ Penilaian semacam itu tentu tidak lepas dari praktik perbandingan terhadap kebudayaan lain yang ada di sekitarnya (seperti kebudayaan Jawa).

Buys memaparkan kembali penilaiannya tersebut bersama istrinya (A. Van Zijp) dalam tulisan “De Toonkunst Bij De Madoereezen” dalam majalah *Djawa* 8 (1928) bahwa tembang dan gaya nyanyian Madura dinilai bermutu rendah dan menggelikan jika dibandingkan dengan nyanyian Jawa yang serba halus, ramah, dan tertata (seperti pada nyanyian dalam *Langendriyan* di Mangkunegaran, Surakarta). Artinya, fenomena nyanyian Madura tidak pernah bisa diterima

⁸⁵ Buys dalam tulisan itu memang tidak menjelaskan lebih jauh tentang konteks praktik *kèjhungan* yang dimaksud, termasuk kategori “*kèjhungan* formal” ataukah “*jhung-kèjhungan*” (menyanyi dalam konteks praktik keseharian). Namun, setidaknya Buys yang mewakili cara pandang Barat saat itu telah menyimpulkan kesannya secara umum terhadap karakteristik yang ia sebut *kèjhungan*.

⁸⁶ Hal serupa juga ditemukan pada penulis lainnya, seperti Van Gennep (1895: 263), Esser (1894: 47-48), dan Van Gelder (1899: 582) yang menilai bahwa kesusastraan dan kesenian Madura memiliki cita rasa yang rendah dan kurang berbudaya. Huub de Jonge, “Stereotypes of Madurese” dalam Kees van Dijk, ed., 1995, 16.

sebagai nyanyian. Hal ini menurut Buys dan Van Zijp merupakan perbedaan mendasar antara seni Jawa dan Madura. Di mata orang Belanda, karya-karya musik Jawa merupakan karya seni yang bernilai tinggi dan berpengaruh, memiliki sifat batin dan tak tertandingi. Musiknya sangat memberi sensasi ingatan keanggunan keraton, menimbulkan perasaan atau emosi yang positif.⁸⁷ Meskipun unsur-unsur budaya Jawa memberi pengaruh yang kuat terhadap seni Madura, namun mereka tidak berusaha mengungkap lebih lanjut mengapa perbedaan menyolok itu terjadi.

Amatan Buys dan Van Zijp tentang *kèjhungan* saat itu barangkali karena sedemikian terbukanya penggunaan kata *kèjhungan* dari orang Madura sendiri. Berbagai fenomena nyanyian yang muncul dimengerti sebagai *kèjhungan*, baik dalam praktik hiburan pribadi (*jhung-kèjhungan*) maupun praktik nyanyian dalam pertunjukan. Tulisan pasangan Buys kala itu memposisikan *kèjhungan* sebagai gejala nyanyian yang hanya terjadi dalam praktik keseharian, dinyanyikan untuk diri-sendiri. Ia tidak menghubungkan dengan musiknya (gamelan) ataupun pertunjukan yang barangkali memang belum ada kaitannya. Nyanyian rakyat dan musik rakyat yang tumbuh kala itu, mungkin memiliki implikasi dengan *kèjhungan*. Seperti

⁸⁷J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, 1928, 210.

diketahui banyak orang, musik rakyat seperti *tabbhuwān thukthuk*⁸⁸ saat itu cukup massif perkembangannya, seiring dengan maraknya permainan karapan sapi.

Penilaian pasangan Buys dalam beberapa keterangannya mengenai *kèjhungan* itu banyak didasari atas pengalamannya sendiri melihat nyanyian kaum petani, perempuan dewasa dan anak-anak, yang ditemuinya di Kecamatan Kolèlah (Sukolilo [Ind], Sokalèlah [sumber Bld]) wilayah Bangkalan. Nyanyian bersama oleh para wanita petani tersebut tanpa iringan gamelan, tetapi diiringi tabuhan lesung penumbuk padi. Barangkali faktor inilah yang dinilai mereka sebagai *kèjhungan* yang penuh ketidakjelasan orientasi (seperti bukan slendro ataupun pelog) dan sukar dipahami karena kesan suara atau nyanyian itu layaknya seperti hewan yang bernyanyi (*de zang dier* [Bld]).⁸⁹ Meskipun demikian, ia mendapatkan kesan bahwa nyanyian para petani wanita itu terasa ajaib (meskipun gaya nyanyiannya goyah seperti pada umumnya nyanyian rakyat Madura) disebabkan konteks nyanyian itu memberi efek yang mendalam bagi masyarakatnya, yaitu kepatuhan untuk terus melakukannya.⁹⁰

⁸⁸ *Tabbhuwān thukthuk* merupakan perangkat orkestra kentongan (*slit-drum*) yang terdiri dari lima buah kentongan dengan berbagai ukuran dan nada yang menyerupai skala nada slendro. Biasanya satu perangkat kentongan ini masih ditambah dengan *ricikan* kendang, kecer, 'gong' seukuran kempul, alat tiup *sronèn* (sejenis sarunai).

⁸⁹ J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, 1928, 215.

⁹⁰ J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, 1928, 208.

Sementara, nyanyian yang berdasarkan gending atau tembang, dianggapnya menunjukkan tingkat yang lebih jelas secara musikal karena didampingi oleh suasana laras gamelan, suling, atau instrumen musik lainnya sebagai pemandu musikalnya. Nyanyian seperti ini merupakan bagian dari tradisi menyanyi orang Jawa, yang dikemudian hari ditiru oleh orang Madura.⁹¹ Materi nyanyian yang dimaksud mereka adalah jenis nyanyian *mamaca* (seni resitasi) yang memakai iringan suling ataupun *kèjhungan* gending yang memakai iringan gamelan. Meskipun nyanyian jenis ini dianggapnya lebih jelas secara musikal, tetapi juga tidak memberikan pendapat positif.

Kèjhungan yang dinyanyikan secara tunggal (individu) dan diiringi gamelan mengacu pada bentuk tembang atau puisi Jawa. Menurutny, tembang Jawa terlalu sulit untuk ditiru, sehingga tidak banyak orang Madura yang dapat menirunya.⁹² Sejauh yang diketahui dari tulisan pasangan Buys bahwa kata *kèjhungan* hampir tidak berkaitan dengan penjelasan gending-gending yang dimainkan pada gamelan. Dampaknya bagi penelitian ini adalah tidak diketahuinya dengan pasti seperti apa nyanyian (*sekarang*) gending yang dikembangkan kalangan bangsawan di Kraton Bangkalan. Sementara, *kèjhungan* yang dikenal masyarakat Madura Barat saat ini, jejaknya dalam Buys hanya ada pada seni teater jalanan (*sandur*) dan budaya *jhung-kèjhungan* (kebiasaan menyanyi menghibur diri).

⁹¹ J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, 1928, 216.

⁹² J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, 1928, 216-217.

Buys dan Van Zijp sejak awal lebih bersikap melakukan perbandingan yang nyata dari pada menggali secara fenomenologis tentang mengapa karakteristik *kèjhungan* menjadi sedemikian berbeda dengan Jawa. Ia tetap menilai bahwa *kèjhungan* yang dinyanyikan tunggal dan diiringi gamelan dalam teater jalanan *sandur* itu sebagai nyanyian yang melengking-lengking dan penuh teriakan, layaknya suara di kebun binatang.⁹³

“Hij had ze ons, éven weinig streelend, maar dan ook éven gedecideerd als mulperen, om de ooren geslagen” (Kita tidak dapat menyanjung [*red*, nyanyian Madura itu] yang demikian terasa menyakitkan telinga, seperti memukuli telinga), demikian kata mereka. Meskipun begitu, ia mengakui sudah berusaha mencoba menulisnya dalam paparan musikologis, tetapi seluruhnya gagal karena keadaan nyanyian Madura yang dianggap jauh dari intonasi (cengkok dan titinada) yang stabil dan tidak jelas.⁹⁴ Mereka merasa tidak mampu mendeteksi berbagai nyanyian Madura yang menurutnya tanpa standar dan norma (aturan), dengan intonasi yang tidak jelas, suaranya 'pecah' karena sangat nyaring. Nyanyian yang tidak memiliki kepastian akan sulit diyakini keakuratannya. Mereka lalu menganggap nyanyian semacam ini tidak layak untuk diteliti.⁹⁵

Tulisan Buys dan Van Zijp telah memperlihatkan sikapnya yang masih lekat dengan kaca mata budaya bawaannya (alat ukur musik

⁹³ J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, 1928, 219.

⁹⁴ J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, 1928, 207-208.

⁹⁵ J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, 1928, 214.

Barat), sehingga akibatnya ia merasa terganggu dengan cara menyanyi dan karakter lokal yang ada pada masyarakat sasaran penelitiannya. Spirit dan metode yang digunakan saat itu barangkali tidak memungkinkan baginya untuk dapat melihat *kèjhungan* sebagai entitas nyanyian lokal yang lebih intrinsik. Di sisi lain, mereka selalu membandingkan keberadaan suatu musik dari budaya satu dengan budaya lainnya (seperti Madura dengan Jawa). Ia menggambarkan dengan nuansa stereotipistik bahwa betapa sangat berbedanya antara estetika nyanyian Jawa dan Madura.

Dunia mengakui bahwa pasangan Buys merupakan peneliti asing pertama yang meneliti musik Madura secara menyeluruh. Namun sayang, keterbatasan mereka dalam mendeskripsikan soal *kèjhungan* dan ketiadaan hasil dokumentasi audio, menyebabkan gambaran masa lalu *kèjhungan* Madura masih dalam keadaan 'gelap gulita'. Tidak pernah diketahui secara pasti apakah bentuk *kèjhungan* yang tengah hidup saat ini masih sama atau berbeda dengan bentuk *kèjhungan* yang dijumpai pasangan Buys di awal abad 20 itu.

Jejak auditif *kèjhungan* yang dapat ditelusuri dapat dimulai dari dekade 70an, yaitu ketika pertama kali *kèjhungan bārā'* itu dipublikasikan secara komersial. Ditemukan pula karya *fieldwork* dari Jack Body di tahun 1976-1982, yang memaparkan kualitas rekaman yang lebih baik (lebih natural) dibandingkan kualitas rekaman studio-studio perekaman komersial yang ada di Kota Surabaya pada saat itu. Melalui jejak rekaman inilah, kegiatan analisis dapat dilakukan dengan

menyoroti aspek-aspek yang dianggap penting oleh pemilik budaya *kèjhungan* itu sendiri, seperti: a) ketinggian nada *kellèghān*, b) ketegangan (power) suara (*tennyeng* [Mdr]), c) ornamentasi *liggu'* atau *ènggo'* [Mdr] (*bilukan* [Jtm]), d) kemantapan greget, serta e) aspek *lè-kalèllean* (konsep keindahan melodi nyanyian). Aspek-aspek tersebut akan dibahas lebih lanjut pada keseluruhan bab IV.

Buys dan Van Zijp, pada sisi yang lain, banyak memberi informasi mengenai sejumlah gending lama yang ditengarai sebagai gending lokal Madura, yang pada masa sekarang hampir tidak ditemukan lagi dalam pertunjukan *sandur*. Beberapa narasumber yang ada saat ini, memang mengaku pernah mendengar nama gending lama yang dicatat pasangan Buys tersebut, seperti: gending Cengkèr Manès, Kembhāng Jhāmbhu, Rang-Arèng, Goyang Tultul, Tèrété, Tik-Ritik, Mon-Temmon Buko, Rakara, dan sebagainya.⁹⁶ Namun umumnya mereka mengaku hanya sebagian gending saja yang pernah dimainkannya. Berkaitan dengan gending lama yang telah punah itu, sekali lagi Buys dan Van Zijp tidak mendeskripsikan dengan lengkap selain menginformasikan nama gending, berikut arti harafiahnya, dan sejumlah keterangannya secara singkat. Hanya pada gending tertentu yang dinotasikan dalam bentuk 'sketsa' pola tabuhan dan cuplikan lagu pokok ke dalam notasi balok (*stuff*).

Adapun gending-gending lama yang hingga sekarang masih dimainkan adalah gending *Naong Dājā*, *Oramba'*, *Ondhu Assem*,

⁹⁶ J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, 1928.

Bhlighā'ān, Dung-endung, Jung Pera', dan sebagainya. Di antara gending-gending lokal kuno ini, terdapat gending yang memiliki struktur berbeda dengan struktur *kèjhungan* gending lainnya, yaitu *kèjhungan* (gending) *Ong-Naong Ḍājā*. *Kèjhungan* kuno ini memiliki ciri atmosfir suara kebersamaan yang kuat, dan intensitas yang dibangun dibalik pola yang diulang-ulang memancarkan aura mistis yang senantiasa dirasakan oleh penggunaanya. Gending ini sering dikatakan sebagai gending 'keramat' dan selalu ditempatkan sebagai gending pembuka suatu pertunjukan (terutama dalam *sandur*), yaitu gending yang berkonotasi doa keselamatan.

Beberapa narasumber dan partisipan, seperti Ramyadi, Marzuki, Dā'i, dan Sugimin, pada waktu dan tempat yang berbeda merasakan hal yang sama tentang munculnya atmosfir suasana yang terbangun ketika mereka setiap kali mendengarkan atau menyanyikan secara langsung *kèjhungan* kuno *Naong Ḍājā*. Kecenderungan kesan yang dirasakan berkisar pada nuansa menakutkan, *sèngèt* (*wingit* [Jw}, keramat), *bung-mrombung* (bulu kuduk berdiri). Kesan semacam ini sangat berbeda dengan ciri-ciri musikal *kèjhungan* lainnya.

Fenomena nyanyian bersama sebagai ciri nyanyian ritual (kuno) juga ditemukan di Pamekasan yang datanya diperoleh dari hasil rekaman tahun 1941 dan dinamai '*Laghu Dindang*'⁹⁷. Rekaman ini

⁹⁷ Koleksi rekaman yang dibuat oleh *Fahnestock Expedition to The South Seas* tahun 1941 di kemudian hari direproduksi tahun 1995 dalam bentuk kumpulan repertoar yang bertitel *Music in Bali*, tetapi di dalamnya terdapat 4 nomor yang berasal dari Madura Timur.

diambil dari nyanyian nelayan di kawasan pantai utara Waru yang diiringi gamelan *saronèn* kuno⁹⁸. Menurut Burman-Hall, Lagu Dindang adalah nyanyian yang berkaitan dengan pelaksanaan upacara ritual dan biasanya didendangkan saat musim panen dalam upacara *sandur* (hal ini berbeda dengan terminologi '*sandur*' sebagai teater rakyat Bangkalan saat ini).

Sandur dalam terminologi yang berbeda dengan yang ada di Madura Barat, merupakan bentuk 'gamelan mulut'. Walter Spies dan Brandts Buys memandangnya sebagai musik vokal yang mirip dengan kecak Bali apabila melihat unsur instrumen dan konsep suara binatang yang ditirunya. Pasangan Buys tersebut menemukan fenomena 'gamelan mulut' di Pamekasan [Desa Bunder] dengan istilah *sandur*, yang dilakukan saat ritual meminta hujan. Para penari berlagak seperti hewan yang tengah penasaran (*de dansers dier curieuze* [Bld]), penasaran karena merindukan air.⁹⁹ Nyanyian bersama itu dibawa oleh petani pria, wanita dan anak-anak. Di tengah nyanyian dilakukan tarian melingkar yang secara khusus digunakan saat ada wabah penyakit, bencana atau fenomena alam yang luar

⁹⁸ Gamelan *saronèn* Madura Timur di masa lalu banyak dilibatkan dalam *rokat-rokat* (bentuk upacara selamat/ permohonan) yang berasal dari peninggalan tradisi kuno berupa pertunjukan ritual *sandur*, *dāmmong*, *cahhè*, bahkan dalam teater komedi sekalipun, seperti *pojhiān* (di Bluto) dan *pojhi lèdheg* (di Lenteng). Upacara ritual hanya dilaksanakan jika sangat diperlukan. Hal ini bukti bahwa kepercayaan lama yang pantheisme (penyembahan kepada semua dewa) dan mistis masih hidup di tengah fanatisme pertumbuhan Islam yang monotheistis di Madura. Zulkarnain Mistortoify, 1998, 73.

⁹⁹ J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, 1928, 217.

biasa. Tarian itu dilakukan oleh laki-laki yang berdiri saling memungungi.¹⁰⁰

Berkenaan dengan gending-gending lama di atas, kiprah pertunjukan *sandur* (dalam konteks saat ini) sangat penting kontribusinya karena turut menyelamatkan keberlangsungan gending-gending kuno berikut penyajian *kèjhungan*-nya. Sekalipun pada sebagian gending-gending kuno sudah jarang dimainkan dalam pertunjukan *sandur* saat ini.

Selebihnya yang terjadi dalam penyajian musik *sandur* adalah pengadopsian gending-gending yang berasal dari tanah Jawa, khususnya Surabaya. Sebagai sebuah adopsi, gejala yang muncul bahwa lagu (*sekarang*) gending *jawatimuran* itu dinyanyikan secara berbeda di Madura dengan melodi lagu (*cengkok*) yang sudah diadaptasi, serta ekspresi dan teknik penyanyian yang berbeda pula. Bahkan bukan hanya itu, wujud lagu pokoknya pun sudah berbeda. Meskipun demikian, orientasinya masih nampak jelas mengacu pada kerangka balungan gending yang ada di *Jawatimuran*. Gending *Cokronegoro* ([Mdr] *Cokro*), *Jula-Juli* ([Mdr] *Yang-Layang*), *Samira*, *Blandaran*, *Celeng Mogok*, *Sabrang Wetan* ([Mdr] *Sabrang* atau *Potongan*) merupakan contoh gending-gending *jawatimuran* yang telah diadopsi cukup lama dan telah menjadi bagian yang tidak terpisahkan dari keberadaan *gegendingan* Madura secara keseluruhan. Dalam hal

¹⁰⁰ Linda Burman-Hall, "Madurese Music: Currents of Continuity and Change, 1926-1990", Makala *International Workshop on Indonesia Studies*, no. 6: *Madurese Culture and Society: Continuity and Change*, Leiden: 7-11 Oktober 1991.

ini, proses adopsi dalam tradisi lisan yang tidak pernah utuh menjadi indikasi utama atas fenomena ini.

File 02. Gending *Blandaran* versi Madura [file 02.a] dan Gending *Blandaran* versi *jawatimuran* [file 02.b]

Gending-gending tersebut, sebagaimana pasangan Buys, merupakan gending yang dulunya eksis di lingkungan bangsawan Bangkalan. Namun kenyataannya bahwa keberlangsungan gending-gending tersebut nampaknya sangat bergantung pada perkembangan kehidupan gamelan itu sendiri. Karawitan bangsawan Bangkalan yang sudah sejak lama hampir dikatakan tidak eksis lagi, secara otomatis juga tidak lagi bisa mempertahankan keberadaan gending-gending tersebut. Seturut dengan itu, penelitian ini belum dapat menjawab apakah *sekaran-sekaran* gending (*kèjhungan* ala keraton) yang ada di kalangan bangsawan Bangkalan dahulu memiliki kesamaan karakteristik dengan *kèjhungan* 'rakyat' yang hidup hingga saat ini. Apalagi adanya kenyataan bahwa ketiadaan alat bukti dan narasumber yang memadai, menyebabkan 'karawitan bangsawan' di Bangkalan sudah teramat sulit untuk dilacak kembali bagaimana vokabuler tabuhan gamelan di masa lalu, kecuali hanyalah fisik seperangkat gamelan kraton yang masih dikenali sebagai warisan leluhurnya, walau kondisinya sudah tercerai-berai.

Gending-gending *jawatimuran* dan gending lokal karawitan Bangkalan kini sudah 'berpindah tangan' dan berkembang di kalangan rakyat. Dari fenomena adopsi ini, dapat ditegaskan bahwa gamelan dan teater *sandur* Madura telah menjadi wadah inkubasi bagi eksisnya suatu gending, berikut dengan dunia nyanyiannya (lagu dan *kèjhungan*). *Kèjhungan* yang awalnya hanya dikenal dan tumbuh dalam atmosfir musikal rakyat jelata, dan diperkuat dalam dunia panggung rakyat, tetapi kini telah menjadi bagian dari dunia nyanyian Madura secara umum, menutupi sirnanya kehidupan karawitan bangsawannya.

Sebuah ironi yang memprihatinkan bahwa hingga saat ini (sejak laporan Buys dan Van Zijp) tidak ditemukan lagi gending-gending baru yang dianggap penting dan eksis. Kalaupun ada gending-gending baru, hal itu jarang dimainkan secara terus-menerus, yang akibatnya gending baru itu tidak mampu untuk eksis. Gejala yang justru muncul dalam pementasan *sandur* saat ini adalah diangkatnya posisi lagu-lagu rakyat dan *dolanan* (*èn-maènan*) Madura menjadi bagian dari sajian musik *sandur*, seperti lagu rakyat Tondu' Majāng, Pajjhār Lagghu, Lir-Sa Alir, dan sebagainya. *Kèjhungan* jenis *èn-maènan* ini (sekali lagi) tidak menjadi perhatian dalam penelitian ini karena tidak memiliki signifikansi dalam hal pengolahan cengkok *kèjhungan*.

File 03. Contoh lagu *èn-maènan* Ole-Olang dan Péng Pélo' dalam konteks garap gamelan (Pertunjukan *rèmo sandur* Rukun Bersama, 2010)

Kelangsungan *kèjhungan* juga ditunjang oleh aspek pelaku *kèjhungan* yang dalam hal ini sering disebut “tandak *sandur*”¹⁰¹, sebab telah menjadi bagian yang tidak terpisahkan dengan teater *sandur*-nya. Melalui tandak *sandur* inilah *kèjhungan* terlantunkan secara utuh berbagai nomor gending yang dibawakannya dari dulu hingga sekarang. Terlebih lagi bagi tandak *binè'* atau tandak *nè'-binè'an*, yaitu laki-laki yang memerankan karakter perempuan. Kemampuan *kèjhungan*-nya banyak mendapat perhatian masyarakatnya, bahkan kerap menjadi idola dan acuan bagi tandak-tandak berikutnya. Penilaian terhadap kualitas *kèjhungan*, selain raut wajah yang 'cantik', menjadi perhatian tersendiri bagi seorang tandak *sandur* dari pada kemampuan menarinya.

Dekade 70 dan 80 (abad XX) merupakan dekade yang dinilai banyak orang sebagai masa kejayaan panjak (pelaku seni pentas) *sandur* yang ditandai oleh banyaknya tandak-tandak kenamaan dan berkualitas. Namun sayangnya, situasi yang kompetitif itu tidak seiring sejalan dengan akses popularitas yang merata di antara mereka, seperti popularitas melalui jalur publikasi kaset-kaset komersial. Selain terbatasnya produser industri kaset untuk jenis musik tradisional pada saat itu, juga dikarenakan keengganan di antara para tandak untuk bersedia direkam dan dikomersialkan sekalipun hal itu diproduksi sendiri untuk kalangan sendiri.

¹⁰¹ Tandak dalam pertunjukan *sandur* merupakan bintang panggung yang penari merangkap sebagai *tokang kèjhung* (juru kidung). Tandak *sandur* terdiri dari tandak *binè'* (bergaya feminin) dan *tandak lake'* (bergaya laki-laki).

Kekhawatiran untuk ditiru oleh tandak yang lain menjadi alasan paling umum dari pada alasan kolegal di antara tandak, komunitas panjak, dengan pihak produser rekaman. Sebagai contoh, tandak terkenal pada dekade 70-80 seperti Anwar¹⁰², Sumarto¹⁰³, dan Turi¹⁰⁴ selalu menolak untuk mengomersialkan kemampuan *kèjhungan*-nya dengan alasan yang sama tersebut. Namun sebaliknya, segelintir tandak sejamannya yang memiliki akses dengan pengusaha rekaman komersial saat itu dapat dikenang hingga saat ini suara *kèjhungan*-nya. Mereka itu adalah tandak *binè'* (feminin) ternama Matingwar, Marju, Marsaid, dan tandak *lakè'* (maskulin) Tabi'i, Mardas, dan Ribut. Hal yang menakjubkan bahwa rekaman-rekaman produksi tahun 70an-80an tersebut masih direproduksi dan beredar di pasaran hingga saat ini bersaing dengan hasil rekaman tandak *kèjhungan* masa sekarang (format VCD/DVD) yang umumnya diambil dari liputan langsung pertunjukan *sandur* dalam konteks *rèmo*.

Di kala teknologi rekaman sedemikian maju dan akses publikasi sedemikian mudah, dinamika *kèjhungan* dan tandaknya pada saat ini dinilai banyak pihak sedang berada dalam situasi kemunduran. Menyusutnya jumlah tandak dan grup panjak *sandur* juga berdampak

¹⁰² Anwar yang lebih dikenal dengan nama "War", eksis menjalani sebagai *tokang kèjhung* pada dekade 70an. War merupakan seniman serba bisa dan dinilai sebagai tokoh kesenian *sandur* di Bangkalan hingga akhir hayatnya.

¹⁰³ Sumarto, eksis sebagai *tokang kèjhung* pada dekade 70an-80an. Kiprahnya lebih mendominasi di daerah Sampang, bahkan karena ketenaran penampilan dan suaranya membuatnya sering diundang *rèmo* di beberapa wilayah di Kalimantan dan Jakarta.

¹⁰⁴ Turi, eksis sebagai *tokang kèjhung* pada dekade 80an-90an. Ketenarannya kurang lebih sama dengan tandak Sumarto yang berbeda generasi itu. Ia pun lebih mendominasi wilayah Sampang-Pamekasan.

terhadap melemahnya daya kompetisi di antara para tandak, dan mengancam terhadap menurunnya kualitas *kèjhungan* para tandak.¹⁰⁵ Belum dapat dipastikan apakah indikasi kemunduran *kèjhungan*, tandak, panjak *sandur*, dan pertunjukannya berkaitan dengan tidak meratanya frekuensi penyelenggaraan *rèmo* di beberapa daerah di Madura.¹⁰⁶

Menurunnya apresiasi masyarakatnya terhadap kesenian *sandur* secara umum menjadi indikasi paling logis atas kemunduran *kèjhungan*. Sebagaimana digelisahkan Dā'i dan Mudrick, tandak masa kini umumnya lemah dalam hal menjaga kualitas suara dan gampang kendor dalam mempertahankan kualitas ketegangan *kèlleghān* di sepanjang waktu pertunjukan yang relatif lama (semalam suntuk). Menurut Mudrick, penggemar *kèjhungan* akan dapat merasakan perbedaan *kèjhungan* masa lalu dan masa kini hanya dengan mengamati kualitas ketegangan suara dan permainan ketinggian nada

¹⁰⁵ Kota Surabaya yang dinilai sebagai sentranya penyelenggaraan *rèmo*, saat ini hanya memiliki tiga tandak *nè'-binè'an* yang tetap, yaitu Solihin, Tohir, dan Mulyono dengan kualitas suara '*pas-pasan*'. Semakin menyusutnya personil panjak *sandur* (termasuk para tandaknya), memaksa di antara kelompok *sandur* yang ada di Sampang, Bangkalan, dan Surabaya seringkali harus melakukan penggabungan personil panjak ataupun saling meminjam pemain. Bahkan kelompok *sandur* di daerah Galis (Bangkalan) hanya tinggal ketuanya (manajer) saja dan tidak dibubarkan. Rupanya eksistensi suatu kelompok *sandur* dianggap sangat penting dan berkaitan dengan eksistensi organisasi *rèmo* di suatu daerah. Sementara para panjaknya dipinjam dari beberapa kelompok *sandur* dari daerah lain.

¹⁰⁶ Seorang *klèbun* (kepala desa) Torjunan, Kecamatan Robatal, Sampang, memberitahu bahwa *rèmo* di Desa Torjunan dalam 10 tahun terakhir ini hanya terselenggara setahun sekali, yang sebelumnya kerap dilakukan. Hal itu terjadi sejak ketua dan para anggota *blatèr* di desa tersebut mulai menginduk pada asosiasi *rèmo* yang lebih besar di Surabaya. Hadi Pranoto, *Klèbun* Torjunan, wawancara, 13 Oktober 2010.

kèjhungan-nya.¹⁰⁷ Umumnya, *tokang kèjhungan* (tandak) di masa lalu dapat mencapai nada-nada *kellèghān* sangat tinggi (*kellèk nyenṭèk*), selain karena dedikasinya dan situasi yang kompetitif di antara mereka. *Tokang kèjhung* di masa sekarang sudah jarang memiliki kemampuan seperti di masa lalu, bukan karena faktor tidak mampu, melainkan situasi dan kondisinya yang tidak lagi kompetitif.¹⁰⁸

Meskipun demikian, *kèjhungan bārā'* yang eksis di wilayah Sampang atau dijuluki *kèjhungan sampangan* saat ini masih menunjukkan ketangguhannya dalam menjaga ketegangan suara *kèjhungan*. Dā'i yang penabuh tetap gamelan *sandur* di Surabaya, sering pula diundang menabuh di Sampang, menyimpulkan bahwa jangkauan nada-nada *kellèghān* para tandak Sampang umumnya lebih tinggi dibandingkan dengan kemampuan tandak pada umumnya di Bangkalan dan Surabaya. Laras gamelan di Sampang juga cenderung lebih tinggi dibanding di Bangkalan.¹⁰⁹

Dalam hal cengkok, *kèjhungan* dari kurun waktu antara 1970an hingga 2010, relatif tidak menunjukkan perbedaan cengkok yang signifikan dari kedua masa tersebut. Lebih ke masa belakang lagi, penulis belum menemukan informasi yang dapat dijadikan petunjuk. Narasumber dari kalangan *tokang kèjhung* yang eksis di era 70an, seperti: Marsaid, Mudrick, Turi, dan Sumarto, pun tidak mampu

¹⁰⁷ Mudrick, wawancara, 2 Agustus 2010.

¹⁰⁸ Dā'i, wawancara, 3 Maret 2010.

¹⁰⁹ Dā'i, wawancara, 3 Maret 2010.

melihat perbedaan cengkok *kèjhungan* di era sebelum dekade 70an tersebut. Sejauh membaca bukti rekaman yang ada (sejak tahun 1970an), perbedaan cengkok *kèjhungan* sebetulnya cukup beragam, namun keragaman itu tidak serta-merta dapat menunjukkan ciri-ciri cengkoknya yang lama dan yang sekarang. Keragaman itu karena lebih disebabkan oleh faktor individual masing-masing *tokang kèjhung*.

Jika penjelasan-penjelasan di atas itu berkisar tentang potret khusus *kèjhungan* (*bārā'*) yang berkaitan dengan struktur gending atau dipahami sebagai *kèjhungan* formal, maka berikut ini penulis ingin menunjukkan situasi dan kondisi *kèjhungan* dalam konteks yang tidak formal, yaitu fenomena *kèjhungan* yang dilakukan untuk pemenuhan hiburan pribadi semata atau ekspresi menghibur diri. Wujud nyanyiannya terkadang teratur dan jelas bentuknya, tetapi kadang tidak konsisten keteraturannya, bahkan hingga tidak menentu ritme lagunya, arah melodinya dan tidak jelas nadanya yang seperti berdengung dan bergumam, *aderreng* [Mdr] atau *rengeng-rengeng* [Jw]. Hal ini terjadi karena motivasi menyanyinya tidak untuk dipertunjukkan, melainkan untuk memenuhi kebutuhan batin semata dari si pelaku *jhung-kèjhungan* tersebut.

Fenomena *jhung-kèjhungan* ini telah tumbuh secara meluas dalam kehidupan keseharian masyarakat (desa) Madura, seperti ketika seorang ibu sedang menjaga anaknya (*nganjhuh* [Mdr]; *momong* [Jw]), atau seseorang *ngèjhung* untuk menenangkan atau menidurkan anak dengan cara ditimang-timang (*lullaby* [Ing]). Gejala *jung-kèjhungan* juga

muncul pada orang yang sedang mengarit di sawah ladang, bahkan pada momen-momen memilukan ketika seseorang mengekspresikan rasa sedihnya akibat kehilangan orang yang dicintainya, seperti: kematian (*kepatèan*).

Sufa'i, seorang urban yang berasal dari desa di Burnèh (Bangkalan) melukiskan kenangan masa kecilnya berkaitan dengan kebiasaan *jhung-kèjhungan* di desanya:

Sejauh yang saya tahu, aktivitas *ngèjhung* itu terjadi untuk menghibur diri dan juga memberi kenyamanan bagi yang mendengarkan. Saya beberapa kali melihat, jika ada tetangga sedang dilanda masalah, akan ada seseorang yang berinisiatif untuk *me-ngèjhung* yang tujuannya untuk menghibur. Ada pula seseorang yang mengekspresikan kesedihannya dengan tanpa sadar mengeluarkan *kèjhungan*.¹¹⁰ (terjemahan dari bahasa lisan Madura)

Informasi yang diyakini cukup sepadan masanya dengan saat pasangan Buys meneliti adalah keterangan Hadi Pranoto (tokoh masyarakat Robatal, Sampang) mengenai apa yang pernah diceritakan kakeknya bahwa *kèjhungan* tidak selalu berkaitan dengan iringan gamelannya, terutama *kèjhungan* yang menitikberatkan pada penyampaian pesan-pesan liriknya. Oleh karenanya, lirik *kèjhungan* dibuat tidak terlalu panjang karena dapat berakibat terhadap sulitnya pendengar dalam menangkap maknanya. Dahulu, *kèjhungan* sangat efektif untuk menyatakan suasana hati (ekspresi) kepada seseorang, bahkan sangat biasa jika *kèjhungan* dipakai untuk mengungkapkan rasa cinta kepada kekasih pujaan hatinya, atau sekadar menghibur

¹¹⁰ Sufa'i, pemerhati budaya Madura, wawancara, 21 Pebruari 2010.

diri dan orang lain. Dalam suatu acara formal tradisi *temmoh pangantan* (temu pengantin). Hadi Pranoto memaparkan lebih jauh:

Kèjhungan di Robatal sering ditemukan pula dalam kegiatan prosesi perkawinan, yaitu saat mengiring pengantin ke tempat calon besan. Sepasang pengantin setelah diadakan acara akad nikah, mereka kemudian diarak dengan menaiki kuda hias. Pemilik kuda sekaligus sebagai pawang kuda, berjalan kaki ikut mengiringi arak-arakan sambil *ngèjhung* sepanjang jalan tanpa ada iringan musik. *Tokang kèjhung* tunggal hanya menggunakan pengeras suara. ... Isi lirik *kèjhungan* umumnya tentang kritik sosial dan nasehat yang disampaikan dengan ekspresi *guyonan* [bercanda] ataupun dengan kalimat sindiran yang halus [eufimistik] sehingga tidak menyinggung secara langsung pada perasaan orang tertentu. ... Bentuk liriknya berupa pantun –pantun *sendèlan* [bermuatan sindiran] yang dibawakan secara berbalas pantun, maka *tokang kèjhung*-nya berpasangan. *Kèjhungan* untuk arak-arakan pengantin di wilayah Robatal jauh lebih subur karena disukai dari pada *kèjhungan* dalam *sandur*.¹¹¹ (terjemahan dari bahasa lisan Madura).

Penulis menggarisbawahi bahwa *kèjhungan*, terutama di masa lalu, telah berkembang luas dalam kehidupan keseharian masyarakat Madura dan sebagian lagi hidup pada kesenian *sandur*. Namun kini situasi dan kondisi menjadi terbalik, *kèjhungan* semakin jarang terdengar dalam kehidupan sehari-hari masyarakatnya, tetapi di sisi lain telah mapan diwadahi dalam kesenian *sandur* Madura. *Sandur* tergelarkan terus-menerus lantaran tradisi *rèmo* telah mengikatnya menjadi bagian penting dari sistim pelaksanaan *rèmo*.

¹¹¹ Hadi Pranoto, wawancara, 13 Oktober 2010

3. Aplikasi *Kèjhungan* dalam Karya Musik Kontemporer Madura

Pemetaan suara lingkungan memberi gambaran nyata terhadap posisi *kèjhungan* yang kini semakin jarang terdengar di kawasan perkotaan. Padahal sebelumnya, wilayah perkotaan (kota kabupaten dan kecamatan) menjadi daya tarik tersendiri bagi penyelenggaraan *rèmo* yang biasanya diadakan dalam skala besar.¹¹² Eksklusifnya *rèmo* orang *blatèr* di mata masyarakat Madura sendiri, menyebabkan variabel-variabel lain yang berkaitan dengannya ikut terkesan eksklusif. Kini, *rèmo* yang semakin terbatas frekuensinya dan lebih banyak dijalankan oleh komunitas *blatèr* dari pada masyarakat desa, menyebabkan semakin sempitnya *soundscape* musik gamelan dan *kèjhungan* yang terdengar. Bagaimanapun, atmosfir *kèjhungan* selalu menjadi penanda bagi setiap perhelatan *rèmo* tersebut.

Seperti halnya kota (kabupaten) Bangkalan, kota ini telah menjadi sumber pengalaman masyarakatnya di dalam membaca kantong-kantong suara lingkungan (*soundscape*) berhubungan dengan identifikasi suara-suara musikal. Di tahun 1970an dan 1980an, masyarakat kota dengan mudah dan seringnya mendapati senandung *kèjhungan*, tetapi kini sudah jauh berkurang dan hanya muncul pada saat dan tempat tertentu. Kumandang *kèjhungan* masih dapat didengar dari aktivitas masyarakat yang masih mengapresiasi nyanyian lokalnya itu. Kumandangnyanya masih kerap terdengar di sela-

¹¹² Penyelenggaraan *rèmo* di kawasan perkotaan, selain karena alasan aksesibilitas lebih mudah dari pada di desa, juga lebih disebabkan karena sentra bisnis orang-orang *blatèr* lebih terpusat di kota, meskipun kalangan *blatèr* umumnya berasal dari desa yang kemudian menetap di kota.

sela kegiatan pasar-pasar tradisional, di rumah-rumah kaum urban desa (seringkali diistilahkan '*rurban*'¹¹³) yang umumnya mereka berprofesi di sektor informal, seperti: pedagang, tukang becak, sopir, buruh, makelar emas, dan sebagainya. *Kèjhungan* dan alunan gamelannya barulah menjadi spesial kehadirannya ketika mengisi momen-momen perayaan pesta dari masyarakat *rurban* ini.

Komunitas *blatèr* yang eksklusif, atau masyarakat *rèmo* yang mencakup pula masyarakat desa, sejauh ini telah menjadi pemilik budaya *kèjhungan* yang paling setia. Institusi sosial mereka, seperti ikatan yang dibangun dengan tradisi *rèmo*-nya, telah mampu mengikat *kèjhungan* menjadi simbol dengarannya yang menguatkan citra atas keberadaan mereka. Timbal baliknya bahwa *kèjhungan* menjadi bagian yang tidak terpisahkan dari keberadaan seni pertunjukan *sandur* dan kegiatan-kegiatan tradisi *rèmo*. Kedua hal tersebut (*kèjhungan* dan segmen-segmen pendukungnya) telah menjadi pemahaman paling mutakhir bagi masyarakat luas dalam memandang keberadaan *kèjhungan*.

Fakta *soundscape*, meskipun demikian, merupakan parameter yang paling gamblang dalam melihat kenyataan yang ada di suatu kawasan tertentu tentang fokus atau sentra-sentra suara, dominasi suara, ataupun kekerapan (kuantitas) suara 'musikal' yang beredar. *Soundscape kèjhungan* tetap saja terhitung eksklusif area dan

¹¹³ '*Rurban*' (rural-urban), yang dimaksud yaitu orang-orang desa yang tinggal di kota tetapi masih membawa kebiasaan atau tradisi pedesaannya.

konteksnya dibandingkan dengan keseluruhan *soundscape* musikal di wilayah budaya Bangkalan yang didominasi oleh tatanan suara islami (musik islami, qiroat, adzan, shalawatan, dzikir, dan sebagainya), dan suara musik dari representasi budaya populer yang menghiasi sepanjang pagi, siang, dan malam.

Ada pula cara pandang baru masyarakat Madura dalam memahami atau menyikapi pengertian *kèjhungan* sebagai identitas lokalnya di dalam berbagai konteks situasinya. Meskipun habitat *kèjhungan* telah terikat dengan kedua konteks *sandur* dan *rèmo*, namun belakangan seringkali dimanfaatkan atau diupayakan untuk tujuan penguatan suasana musikal yang mengarah pada pemaknaan simbol kedaerahan. Motivasi semacam ini kerap terdengar di berbagai kesempatan di kalangan masyarakat kota yang pada dasarnya bermaksud menggali potensi daerah dalam bentuk revitalisasi dan pengembangan. Meskipun upaya tersebut masih bersifat parsial dan temporer, tetapi pretensi orang kota terhadap apa yang telah dilakukannya dalam berbagai kegiatan itu adalah mengharapkan hadirnya suatu suasana kemaduraan. Tidak hanya *kèjhungan*, produk-produk seni yang sering dijadikan sebagai simbol-simbol yang dapat merepresentasikan identitas lokal di antaranya adalah batik, busana, ukir-ukiran, jamu-jamuan tradisional, senjata tradisional, musik ansambel *thukthuk* (kentongan), hingga lagu-lagu (pop) daerah.

Sepanjang tiga dekade ini, terutama masyarakat perkotaan, tengah mencari pencitraan baru terhadap nilai kemaduraannya

melalui kesenian yang mereka produksi. Hal itu sekaligus memberikan gambaran atas posisi perannya sebagai masyarakat 'budaya kota' yang juga merasa memiliki hak dan kewajiban mengontribusikan diri untuk mengekspresikan identitas kemaduraannya melalui jalur-jalur seni budaya. Kalangan seniman kota memiliki cara sendiri dalam mencari, menggali, menentukan seleranya, serta mengukuhkannya dalam berbagai cara atas kelokalan keseniannya.¹¹⁴



Gambar 17:

Raksamala Band merupakan kelompok musik pionir pada dekade awal 80-an memiliki perhatian terhadap musik *hybrid* yang menggabungkan idiom tradisional Madura dengan combo band (Dokumen Pribadi: Zulkarnain)

¹¹⁴ Di tahun 1980an telah berdiri kelompok musik “Raksamala” yang berupaya menyandingkan instrumen *combo band* dengan instrumen musik lokal, seperti seperangkat kentongan kayu berbeda ukuran (*tabbhuān tuktuk* [Mdr]) dan kendang. Beberapa sanggar tari, seperti “Bina Setra” dan “Madu Raras” juga memperlihatkan eksistensinya sebagai pelopor dalam memproduksi karya-karya kreatifnya.

Komunitas musik masyarakat kota atau urban telah banyak memproduksi lagu-lagu daerah (Madura); mendirikan kelompok-kelompok musik dan membuat garapan komposisi musik yang berbasis pada ide-ide tradisional. Medium ekspresinya pun cukup beragam, dari yang berorientasi pada penggunaan alat-alat musik tradisional ansambel kentongan, gamelan, alat musik populer (Barat), hingga yang berorientasi pada penggabungan keduanya (kombinasi). Dari proses pencarian inilah, *kèjhungan* seakan menjadi sumber ide yang utama bagi pengembangan kreatifitas musik mereka dalam rangka memunculkan spirit baru tentang kemaduraannya. Pelibatan unsur *kèjhungan* hampir menjadi 'ukuran' signifikan yang dianggap efektif mengakomodasi atas hadirnya ciri kemaduraan dalam suatu lagu yang diciptakannya.

Gejala redefinisi pada *kèjhungan* Madura mulai nampak di perkotaan ketika para seniman kota berupaya memasyarakatkan karya-karya mereka sendiri dalam berbagai kesempatan. Karya-karya cipta lagu yang bersifat individual ini telah diidentifikasi sendiri sebagai lagu Madura atau dalam istilah umum cenderung dikategorikan sebagai lagu (pop) Daerah Madura.¹¹⁵ Gejala redefinisi ini menegaskan kembali hubungan siklus tentang hadirnya ekspresi-

¹¹⁵ Beberapa ciri yang menyertainya biasanya karena lagu yang bersangkutan sudah dipublikasikan secara massal, diadaptasikan untuk kepentingan selera yang lebih luas, yaitu (misalnya) garap musiknya yang tidak konvensional lagi, atau formasi perangkat alat musik yang dicampur dari berbagai tradisi musik, atau penggunaan modus nada nyanyian yang telah mengacu pada modus nada diatonis Barat, termasuk penggunaan akord-akord musik yang berharmoni musik Barat, meskipun ide-ide lagu dan liriknya tetap berbahasa lokal.

ekspresi baru yang tidak akan lepas dari sikap masyarakat terhadap tradisi musiknya. Ekspresi seni sangat dipengaruhi oleh ide-konsep-nilai-norma yang hidup di suatu masyarakat, serta dilandasi oleh perwatakan manusia dan sosio kultural masyarakatnya. Selanjutnya, ekspresi seni pun akan memengaruhi sikap masyarakat terhadap kehidupan budayanya.

Karya-karya lagu yang diklaim sebagai lagu Madura itu sebetulnya berorientasi pada imajinasi laras pentatonik, walaupun yang tersajikan pada akhirnya menggunakan media ekspresi instrumen musik dan sistim penotasian diatonis (musik Barat). Bahkan, beberapa karya yang diakui mereka sebagai lagu yang sangat 'kuat' nuansa kemaduraannya, ternyata memiliki kaitan dengan karakteristik *kèjhungan*, yaitu membuat interpretasi baru dari aspek kontur melodi, ketegangan suara, dan motif ornamennya (*liggu'* [Mdr]).¹¹⁶ Ada pula pencipta lagu yang sengaja mencuplik beberapa kalimat *kèjhungan* (biasanya pola *kellèghān* tertentu) hanya untuk memenuhi tujuan pragmatismenya, yaitu lagu yang berkarakter Madura.

File 04. Sanajjhān Apèsa, karya Adrian Pawitra, sebagai salah satu lagu 'pop daerah' Madura yang mencuplik pola *kèjhungan*

¹¹⁶ Beberapa "lagu Madura" yang dimaksud adalah lagu berjudul *Kana'* *Dibārānna* dan *Tapangghi Polè* buah karya M.Irsyad.

Gejala yang sama, terjadi pula pada musik iringan tari kreasi baru di Bangkalan. Sepanjang tariannya kreasi tradisional, maka musiknya akan selalu berurusan dengan sumber-sumber musik tradisi lokal, baik dari aspek alat musiknya, materi pola musik dan lagunya, maupun aspek tekniknya. Dalam hal pengadopsian lagu *kèjhungan*, sasaran pilihan yang menjadi daya tarik mereka umumnya tertuju pada bagian pola-pola *kellèghān*. Para kreatornya biasanya tidak mengacu pada salah satu gending tertentu karena *kellèghān* sebetulnya berdiri sendiri sebagai pola, dan tidak terikat dengan sebuah bentuk nyanyian gending tertentu. Oleh karena itu, hal yang paling diperhatikan mereka dalam memandang *kellèghān* sebagai pola adalah aspek pemolaan melodi nyanyiannya dengan gaya individu masing-masing. Di sinilah, penguasaan teknik penyanyian dan pengalaman referensial tentang *kèjhungan* akan menentukan hasilnya.

Gejala kreatif dan kebutuhan identitas di atas, menunjukkan bahwa keberadaan *kèjhungan* lebih dilihat sebagai sumber acuan musikal yang tidak sekadar sebagai bagian kenangan masa lalu, melainkan merupakan bagian jatidiri dari dunia nyanyian mereka yang kemudian ditafsir kembali sesuai pengalaman kulturalnya di masa kini. Sebagian orang perkotaan pun mulai menyadari akan perlunya membangun identitas lokal dalam kancah pergaulan budaya yang lebih luas, seperti menanggapi budaya global atau ingin menunjukkan keberbedaan dengan wilayah budaya yang lainnya. Jika demikian,

kecenderungan melegitimasi seni tradisional akan mengemuka ketika wacana politik identitas budaya lokal itu dibutuhkan.

Menurut Barker, klaim (legitimasi) dapat diartikan sebagai bagian dari substansi identitas. Ia memandang bahwa identitas terekspresikan melalui bentuk-bentuk representasi yang bisa dikenali. Identitas adalah esensi yang bisa ditandakan (*signified*) dengan tanda-tanda selera, keyakinan, sikap, dan gaya hidup. Identitas paling tepat dipahami tidak sebagai suatu entitas yang tetap, melainkan sebagai gambaran perihal diri yang penuh dengan muatan emosi. Oleh karena itu, identitas merupakan ciptaan wacana yang dapat berubah makna sesuai waktu, tempat, dan penggunaan.¹¹⁷

¹¹⁷ Chris Barker. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: SAGE Publication, 2000, 166.

BAB IV

ASPEK-ASPEK TEKSTUAL DAN PRAKTIK *KÈJHUNGAN*

Pembahasan aspek-aspek tekstual dan praktik *kèjhungan* ini menjadi pintu masuk menuju sebuah dimensi abstrak yang disebut ruang konseptual dan dunia makna *kèjhungan*. Saran penting dari Blacking bahwa membuat analisis struktur musik merupakan langkah pertama menuju pemahaman proses musik itu tersusun, dan dari situlah aspek musikalitasnya dapat dinilai. Sekalipun peneliti tidak secara tepat memahami bagaimana seseorang merasakan musiknya sendiri, tetapi setidaknya hal yang masih mungkin dapat dipahami adalah faktor-faktor struktural yang menghasilkan perasaan seseorang terhadap musiknya.¹

Analisis struktur musik sebagai 'pintu pertama' kemudian membutuhkan 'pintu' berikutnya untuk bisa menjabarkan lebih akurat mengenai aspek musikalitas tersebut. Suatu melodi nyanyian pada masing-masing daerah tidak cukup dicermati dari persoalan bentuk musiknya melalui kontur melodi dan identifikasi ornamennya. Perbedaan yang paling menentukan dari masing-masing nyanyian daerah itu adalah ekspresinya dengan teknik-teknik tertentu. Ekspresi atau penggunaan teknik itulah yang membawa pada sebuah alasan mengapa ekspresi dan cara kerja itu ada. Dengan kata lain, tanpa

¹ John Blacking, *How Musical is Man?* (Seattle and London: University of Washington Press, 1974), 26.

adanya konsep yang dianut dan diyakini sebagai miliknya, dan yang menggerakkannya, maka perilaku estetis itu tidak akan pernah terjadi, sebagaimana pikiran besar Merriam tentang sistim budaya musik.

Sebagai contoh: seperti halnya *kèjhungan bārā'*, maka pada *kèjhungan tèmor* (Sumenep) maupun *kidungan jula-juli jawatimuran* (terutama *jula-juli gandingan*) pada dasarnya memiliki gaya nyanyian yang juga mempraktikkan permainan nada-nada tinggi. Namun, sesuatu yang membedakan adalah perwujudan ekspresinya. Ekspresi digerakkan oleh konsep estetika yang melatarbelakangi sehingga seseorang akan berperilaku estetik dengan cara-cara tertentu ketika mereka menyanyi. *Kèjhungan tèmor* dan *jula-juli gandingan* dalam mempraktikkan permainan nada-nada tinggi tidak mengenal konsep semacam *ong-klaongan* pada *kèjhungan bārā'*. Akibatnya, permainan nada-nada tersebut tidak setajam yang terjadi pada *kèjhungan bārā'*. Barangkali aspek “ong-klaongan” bukan sesuatu yang signifikan untuk ditonjolkan, bukan pula sebagai sesuatu yang didorong untuk menjadi ciri yang diakui, sehingga optimalisasi ketegangan suara dengan ekspresi greget yang menggebu-gebu menjadi tidak muncul dalam *kèjhungan tèmor* maupun *jula-juli gandingan*.

Perbedaan suatu gaya nyanyian sesungguhnya terletak pada sikap (budaya) seseorang di dalam menyanyi yang kemudian dapat terjabarkan dalam ekspresi spesifik yang dikenal dengan teknik atau tata cara menyanyi. Dalam banyak kasus, penggambaran ciri-ciri suatu gaya nyanyian di setiap daerah sering kali terdeskripsi nyaris

sama, bahkan orang awam sulit membedakannya. Hal ini terjadi terutama pada gaya nyanyian yang memiliki daerah berdekatan, sehingga daerah yang berdekatan itu memiliki budaya nyanyian yang hampir sama. Kesulitan membedakan biasanya disebabkan karena gagalnya mendeskripsikan ciri spesifik suatu gaya nyanyian. Barangkali di antara gaya nyanyian yang hampir sama tadi memiliki konsep dasar yang sama, tetapi penjabaran dalam ranah ekspresi (termasuk tekniknya) yang tentu saja menjadi faktor pembedanya. Misalnya, orang Jawa membawakan *kèjhungan* akan terasa ada sesuatu yang aneh bagi orang Madura. Demikian halnya, jika ada orang Madura membawakan tembang *cianjuran* akan terasa aneh pula. Hal ini terjadi karena adanya ekspresi spesifik yang hilang atau teknik yang tidak terpenuhi di dalam membawakannya.

Bab ini membatasi pada persoalan tekstual *kèjhungan*, termasuk beberapa hal yang melekat di dalamnya. Melalui analisis struktural-hermeneutik, persoalan tekstual *kèjhungan* akan dibahas berdasarkan ranah fakta musikalnya, teknik vokalisasi yang dikembangkan, serta bentuk karakterisasi yang dipraktikkan oleh *tokang kèjhung lakè'* dan *binè'*. Ketiga pokok bahasan tersebut akan dijabarkan lagi ke dalam unsur-unsur yang menjadi penentu terbentuknya sebuah gaya. Hal itu merupakan sesuatu yang paling dicari dalam pandangan struktural.

Instrumen analisis untuk mengkaji suatu gaya nyanyian pada umumnya menggunakan instrumen analisis yang hampir sama. Pembahasan berkisar mengenai sistim nada, metrik ritem, bentuk dan

struktur nyanyian, frase dan kalimat lagu, ornamen nyanyian, *timbre*, ambitus, artikulasi, ekspresi, suasana nyanyian, lirik dan maknanya, serta konteks yang melatarbelakangi (gaya) nyanyian tersebut. Namun, dalam implementasi teknisnya ditemukan beberapa formula yang beragam karena sangat tergantung kebutuhan sasaran analisisnya dan hal-hal yang dianggap penting bagi budaya musik tertentu.

Apa yang telah dikerjakan Lomax (1976) dan Van Zanten (1989) merupakan gambaran mengenai sasaran-sasaran analisis dan instrumen analisis apa saja yang digunakannya. Hasil penelitian mereka menunjukkan tentang apa yang seharusnya diperhatikan apabila seseorang mengamati suatu fenomena gaya nyanyian. Sasaran analisis Lomax adalah gaya nyanyian rakyat dunia berikut dengan budaya musik yang melingkupinya. Menurutnya, mempelajari gaya nyanyian sama halnya mempelajari teknik atau 'seni' menyanyi dan kebiasaan menyanyi, dan bukan terletak pada nyanyian itu sendiri. Oleh karena itu, terdapat sejumlah faktor musikal pembentuk suatu gaya nyanyian, antara lain adalah aspek melodi, ritem, ornamentasi, tingkat ketegangan, energi (*power, stressing*), kapasitas artikulasinya, serta hubungan nyanyian dengan organisasi orkestrasi musiknya.²

Sementara, teba kajian musikologis yang digunakan Van Zanten dalam sasaran analisis tembang Sunda gaya *cianjuran* adalah meliputi aspek melodi nyanyian, teknik, karakterisasi, kultur musikalitas, lirik

² Alan Lomax, *Cantometrics: An Approach to The Anthropology of Music. Audio-cassettes and A Handbook* (California: The University of California, Extension Media Center Berkeley, 1976), 11, 20.

(teks-teks nyanyian). Aspek melodi meliputi persoalan bentuk dan struktur nyanyian, kontur melodi nyanyian, ornamentasi, dan sebagainya. Aspek teknik akan berhubungan dengan cara-cara memproduksi nyanyian dengan capaian kriteria tertentu. Aspek karakterisasi berkaitan dengan konsep-konsep atau pemahaman yang dapat membentuk karakter khas atau gaya suatu nyanyian. Aspek kultur musikalitas berkaitan dengan atmosfir musikal yang dikembangkan pemiliknya dalam situasi dan kondisi tertentu, termasuk keberadaan pelakunya di tengah masyarakatnya. Sementara, aspek lirik lagu lebih ditempatkan dalam hubungannya dengan tema dan karakter lagu, serta pola hiasan (ornamen) melodi nyanyian.

Instrumen analisis musikologis yang digunakan dalam penelitian ini mengacu pada instrumen-instrumen analisis yang pernah dilakukan para etnomusikolog sebelumnya dalam mempelajari karakter suatu gaya nyanyian. Namun, ada beberapa penyesuaian yang harus dilakukan berkenaan dengan kebutuhan sasaran analisis dan signifikansinya bagi budaya *kèjhungan* itu sendiri. Aspek-aspek yang dinilai paling penting oleh masyarakat tineliti menjadi pijakan utama dalam analisis ini, yaitu aspek karakterisasi yang menghubungkan antara konsep, cara, dan material nyanyiannya yang dipahami dapat membentuk karakter khas atau gaya suatu nyanyian. Oleh karena itu, gejala atau unsur-unsur bentuk *kèjhungan* yang berkaitan dengan konsep-konsep estetika dengan sendirinya menjadi bahasan-bahasan yang diutamakan.

Beberapa material musikal yang dinilai sebagai parameter dalam mendukung terbentuknya karakter atau estetika *kèjhungan* adalah pola *kellèghān*, ornamen melodi *liggu'*, ornamen lirik ekspresif (hiasan kata, jenis kata-kata *aserroh*), serta jangkauan ketinggian nada. Dari material pokok inilah, akhirnya diketahui beberapa teknik vokalisasi *kèjhungan* yang mengacu pada pencapaian kualitas-kualitas tertentu dalam *kèjhungan*, seperti kualitas ketegangan suara, kualitas keindahan (*lalongèdhān*), dan kualitas penjiwaan (*greget*) yang nantinya dibahas di bab V.A.2-3.

Adapun pendekatan yang digunakan untuk memaparkan analisis musikologis *kèjhungan* adalah konsep-konsep pengetahuan karawitan Jawa karena bagaimanapun struktur musikal yang dianut dalam *kèjhungan* adalah budaya musikal karawitan. Adanya konsep lokal Madura akan menjadi pertimbangan utama sepanjang ditemukan benang merah yang dapat dirumuskan dan tidak dalam keadaan masih sangat rancu (simpang siur). Eksplanasi analisis tekstual *kèjhungan* juga tidak menutup kemungkinan jika harus mengadopsi istilah atau konsep musik Barat sepanjang dapat memperjelas atau memperdalam eksplanasi yang dilakukan. Contohnya, penggunaan pengetahuan tentang pengukuran jarak nada atau ambitus suara.

Adapun alur pembahasan analisis musikologis (tekstual) *kèjhungan* akan dimulai dari persoalan fakta musikal yang paling umum terlebih dahulu, yaitu bentuk. Bentuk *kèjhungan* diletakkan sebagai sasaran awal untuk mengetahui lebih jauh tentang segala hal

yang berkaitan dengan gejala musikal *kèjhungan*. Bentuk *kèjhungan* yang dimaksud adalah bentuk kalimat nyanyian dalam konteks struktur (kerangka) gending dan kontur melodi dari kalimat nyanyian itu sendiri. Darinya selanjutnya dapat diketahui identifikasi lebih detail strukturnya, seperti: *kellèghān* (pola permainan nada-nada tinggi khas *kèjhungan*), ornamentasi nyanyian, hubungannya dengan nada balungan, ambitus suara *tokang kèjhung* yang tertera dalam nyanyiannya, serta relasi lirik dengan cengkok nyanyiannya.

Sebagaimana dijelaskan pada bab III.B, *kèjhungan* formal yang dibingkai dalam gending *Yang-Layang* dijadikan sebagai materi utama dalam membahas struktur dan unsur-unsur *kèjhungan*. Melalui gending ini, representasi utama *kèjhungan* (*bārā'*) Madura terwakili karena dinilai sarat dengan pola-pola *kellèghān*. Oleh karena itu, '*kèjhungan Yang-Layang*'³ (*kèjhungan* dalam gending *Yang-Layang*) akan dilihat secara struktural hingga ditemukan beberapa hal yang dianggap menjadi ciri-ciri kuat sebagai *kèjhungan*, serta teknik menyanyi (*ngèjhung*) yang direkomendasikan untuk mencapai idealitas *kèjhungan*. *Kèjhungan Yang-Layang* yang kemudian dikaitkan dengan struktur gending, hal itu lebih disebabkan karena adanya formalisasi *kèjhungan* dimasukkan dalam struktur gending. Sebelumnya, *kèjhungan* merupakan ekspresi berupa nyanyian yang tidak berkaitan

³ Istilah tentang "*kèjhungan Yang-Layang*" memang tidak populis di kalangan awam. Mereka cukup memahaminya dengan istilah "*kèjhungan*" saja, tetapi sebetulnya konotasi pemahamannya sampai pada pengertian *kèjhungan* jenis *Yang-Layang* itu sendiri. Hal ini berbeda dengan kalangan panjak (pelaku seni) gamelan Madura yang sedemikian memahami atas identifikasi istilah "*kèjhungan Yang-Layang*" tersebut.

dengan bentuk gending. Namun demikian, manfaat yang didapat ketika *kèjhungan* masuk dalam struktur atau kerangka gending, maka gejalanya lebih dapat dijelaskan dan dipahami.

Kèjhungan dalam kerangka gending (*kèjhungan* formal atau *kèjhungan gending*) memiliki kepastian akan jumlah kalimat lagunya dalam satu gong-an (satu siklus atau periode pukulan gong). Kepastian tersebut mendorong terhadap munculnya (terumuskannya) cengkok *kèjhungan Yang-Layang* yang cenderung dipertahankan. Kepastian atau formalisasi *kèjhungan* untuk masuk dalam kerangka gending membawa petunjuk bahwa gaya nyanyian jenis inilah yang paling dimapankan dan memberi warna pada seluruh jenis nyanyian lokal yang ada di Madura, seperti *èn-maènan* atau lagu-lagu rakyat dan pop Madura.

Kemapanan *kèjhungan* sebagai sebuah gaya dapat diamati dengan membandingkan bentuk *kèjhungan Yang-Layang* di masa lalu dengan masa sekarang melalui pengamatan hasil rekaman tahun 1970an hingga 2010an.⁴ Dinamika bentuk *kèjhungan* sejauh ini tidak berdampak pada lahirnya varian baru. Hal ini tidak seperti yang terjadi pada kidungan *jawatimuran* yang melahirkan beberapa bentuk varian kidungan. Ketiadaan perubahan itu justru bisa diartikan sebagai

⁴ Perbandingan hasil rekaman audio *kèjhungan gending Yang-Layang* diambil dari album kaset analog *Gending-Gending Panggilan* (sandur Madura "Setia Kawan" pimpinan Pak Ratam), Produksi: GBHI (1970an), album *Gending-Gending Kidungan Madura*. Sandur Madura "Rukun Bersama" pimpinan Mat Bawi, Produksi: GBHI (1972), album CD *Music of Madura* (Java – Indonesia) by Jack Body and Yono Sukarno (1977 & 1983), album CD *Naong Dājā* (*Kèjhungan Gending Madura*), Produksi Program Studi Etnomusikologi, STSI Surakarta (2003), rekaman-rekaman lapangan yang dilakukan sendiri (2010), serta berbagai album komersial rekaman audiovisual yang beredar di masa penelitian berlangsung.

sebuah pencapaian kemapanan bentuk cengkok *kèjhungan*, seperti halnya telah diakui oleh pemerhati *kèjhungan* antara lain Mudrick, Dā'i, Sugimin, Abdurrachman. Sisi keragaman cengkok *kèjhungan* bukan terletak pada bentuk *kèjhungan*-nya, melainkan pada cengkok individu dari masing-masing pelaku *kèjhungan*. Masing-masing individu senantiasa mempertahankan dan sekaligus menjadikannya sebagai ciri dari gaya nyanyian dirinya. Gaya individu ini cukup permanen, eksis, dan terbaca publik. Hampir semua *tokang kèjhung* memiliki kekhasan sendiri yang mendukung eksistensinya sebagai panjak *sandur*.

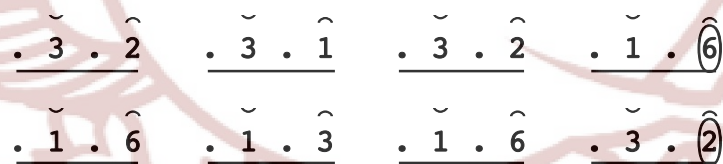
A. Unsur-Unsur Musikal *Kèjhungan*

Uraian mengenai unsur-unsur musik di bawah ini merupakan ciri pembentuk *kèjhungan*. Adapun cara penguraian unsur-unsur musik ini pada dasarnya mengacu pada konsep utama dari estetika *kèjhungan*, yaitu *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*. Karakter suara *ong-klaongan* dibentuk oleh unsur-unsur spesifik berupa pencapaian optimal ketinggian nada dan ketegangan suara. Sementara, karakter suasana *lè-kalèllèan* dibentuk oleh unsur-unsur yang berkaitan dengan penjiwaan *tokang kèjhung* yang tercermin dalam aksi pemolaan (cengkok) melodi lagu, seperti unsur ornamen *liggu'*. Kedua karakter atau konsep tersebut nampak jelas dalam perwujudan pola-pola *kellèghān*.

Dalam penjelasan berikut ini, alur pembahasan dari umum ke khusus lebih dipertimbangkan, maka unsur-unsur penting pembentuk karakter estetik *kèjhungan* itu tidak dibahas berurutan, melainkan disesuaikan dengan alur yang dimulai dari hal-hal bersifat umum.

1. Kedudukan Bentuk Gending dalam *Kèjhungan*

Kerangka balungan gending yang ditulis dalam notasi angka kepatihan Jawa, dalam konteks *kèjhungan*, memaparkan pengertian bahwa posisi *kèjhungan* secara bentuk menjadi terikat dalam wadah kerangka gending. *Kèjhungan* tidak lagi hidup bebas seperti sebelumnya yang hidup dalam dunia senandung pribadi masyarakat Madura. Adapun wadah yang dimaksud adalah kerangka gending *Yang-Layang* sebagaimana di bawah ini.



Gambar 18:
Kerangka balungan gending *Yang-Layang*

Setidaknya, frase-frase atau kalimat-kalimat *kèjhungan* diikat dalam acuan nada *seleh* di akhir frase. Meskipun, frase-frase lagu (nyanyian) yang mengisi gending itu tidak selalu memperlihatkan kesesuaian berdasarkan alur nada balungan. Secara isi, masing-masing *tokang kèjhung* masih mempunyai keleluasaan yang cukup luas dalam mengolah cengkok-cengkok *kèjhungan*-nya.

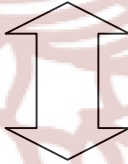
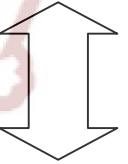
Berkaitan dengan struktur tabuhan gamelan sebagai pengiringnya, panjang pendeknya frase lagu *kèjhungan* pun menjadi tergantung pada seberapa panjang-pendek suatu *irama*⁵ dari permainan gamelannya. Jika iramanya 'pendek', seperti halnya pada *pokolan sèttong* (*irama lancar* [Jtg]), maka dalam satu gong-an (satu periode gong) tidak memungkinkan memberi ruang pada masuknya frase *kèjhungan*. Jika *irama*-nya 'sedang' (*pokolan duwā* [Mdr] atau *irama tanggung* [Jtg]), maka dalam satu gong-an dapat memberikan ruang untuk dua frase lagu *kèjhungan* (artinya, dua frase itu memenuhi hukum sampiran dan isi). Sementara, *irama* yang lebih panjang dari itu (misal: *pokolan telo* atau *irama dados* [Jtg]) sudah tidak dikenal atau tidak terimplementasi dalam tradisi *kèjhungan*. Secara konseptual dapat dijelaskan bahwa dalam satu gong-an berisi empat frase *kèjhungan*, tetapi hal ini hampir tidak pernah dilakukan. Penggunaan bentuk *irama* paling umum saat membawakan *kèjhungan* adalah *irama* 'sedang' atau *pokolan duwā* dengan dua frase lagu *kèjhungan*.

Apabila frase-frase lagu *kèjhungan* dilihat dalam konteks bentuk gending, maka akan berurusan dengan apa yang disebut kerangka gending yang mewadahnya; atau frase-frase lagu dibingkai dalam

⁵ Pengertian *irama* di sini tidak sama dengan tempo, meskipun sekilas tampak sama. *Irama* berhubungan dengan ruang isian tabuhan dalam satu satuan (panjang) kalimat lagu. Jika *irama*-nya "panjang", berarti ruang isian garap tabuhan menjadi banyak, sehingga membutuhkan waktu yang lama dalam menyelesaikan satu periode tabuhan. Demikian pula sebaliknya. Tempo (*laya*) adalah unsur musikal yang berurusan dengan waktu, yang tidak selalu terdengar materialnya, tetapi dapat dirasakan dengan jelas kehadirannya dalam detak (pulsa/ketukan) dari setiap *irama* tabuhan ataupun setiap untaian nada-nada dalam wujud frase/kalimat lagu.

acuan *seleh-seleh* nada gamelan. Fenomena yang menarik dari struktur gending *Yang-Layang* ini adalah sifatnya yang siklis terjadi dalam dua periode gong, serta tidak ada pangkal dan ujung. Artinya, *kèjhungan* ataupun permainan gamelan dapat dimulai dari periode gong yang mana saja, sebab tidak mengurangi rasa gendingnya.

Struktur gending yang dibentuk dari dua periode gong (dua gong-an) itu seperti dua sisi yang serupa tapi tak sama. Susunan nada balungan di antara keduanya memiliki alur nada yang sama dan jarak *kempyung* ⁶ yang sama, sehingga menghadirkan rasa musikal yang sama pula. Hal yang membedakan dari kedua sisi tersebut adalah level nadanya, yang berjarak *kempyung*. Berikut ilustrasi di bawah ini:

Sisi A	
. $\tilde{3}$. $\hat{2}$. $\tilde{3}$. $\hat{1}$. $\tilde{3}$. $\hat{2}$. $\tilde{1}$. $\hat{6}$. $\tilde{1}$. $\hat{6}$. $\tilde{1}$. $\hat{3}$. $\tilde{1}$. $\hat{6}$. $\tilde{3}$. $\hat{2}$
<div style="display: flex; justify-content: space-between; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  </div> <div>Setiap nada memiliki jarak nada <i>kempyung</i></div> <div style="text-align: center;">  </div> </div>	
. $\tilde{1}$. $\hat{6}$. $\tilde{1}$. $\hat{3}$. $\tilde{1}$. $\hat{6}$. $\tilde{3}$. $\hat{2}$. $\tilde{3}$. $\hat{2}$. $\tilde{3}$. $\hat{1}$. $\tilde{3}$. $\hat{2}$. $\tilde{1}$. $\hat{6}$
Sisi B	

Gambar 19:
Perbedaan kerangka balungan pada setiap periode gong
dibangun dari jarak nada *kempyung* yang simetris

⁶ Konsep harmoni karawitan Jawa tentang hubungan nada-nada yang dibunyikan secara bersamaan dan menghasilkan jarak nada yang melompati dua nada di tengahnya. Misalnya: *kempyung* dari nada 6 adalah nada 2, melompati nada 5 dan 3. Sumarsam, *Hayatan Gamelan: Kedalaman Lagu, Teori & Persepektif*. Surakarta: STSI Press Surakarta. 2002.

Fenomena siklis yang dibangun dari dua periode gong yang pola balungannya sama itu mengingatkan pada istilah *Jula-Juli* itu sendiri yang dapat dimaknai sebagai sesuatu yang *molak-malik* atau bolak-balik.⁷ *Jula-Juli* dalam konteks gending, merupakan susunan pola *balungan* yang tersusun dari dua periode gong yang memiliki hubungan saling terkait, ibarat sebagai sebuah pasangan. Kedua sisi A dan B tersebut dimainkan secara terus-menerus dan dapat berhenti pada periode gong manapun. *Kèjhungan* Madura telah mempraktikkan sisi bolak-balik tersebut.

Berikut ini adalah cuplikan pola *kèjhungan Yang-Layang* dalam kerangka gendingnya yang utuh dengan *seleh* gong 2 (*ro*) dijadikan sebagai *ulihan* kecil, dan *seleh* gong 6 (*nem*) sebagai nada terendah sekaligus sebagai *ulihan* besar. Jika dalam gambar 18 di atas, berarti menggunakan sisi B.

⁷ Bambang berpendapat bahwa nama *Jula-Juli* sebenarnya tidak memiliki arti yang spesifik dan terlontar begitu saja seperti gejala bahasa kata berpasangan lainnya, misal: mondar-mandir. Bambang (SP), wawancara, 5 Maret 2010. Bahkan menurut Setiawan, hingga saat ini belum ada referensi yang menyebutkan secara lebih komprehensif terhadap arti dari dua kata tersebut. Aris Setiawan, wawancara, 10 Februari 2010.

File 5. Matingwar, *Yang-Layang* (Album: Gending Kidungan Madura)

$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \check{1} \quad + \quad . \quad + \quad \hat{6} \\ \hline 6 \quad \check{1} \check{2} \quad \check{1} \check{3} \quad \check{2} \end{array}$
 $\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \check{1} \quad + \quad . \quad + \quad \hat{3} \\ \hline \check{1} \check{2} \quad \check{2} \check{1} \check{2} \quad \check{3} \check{2} \check{1} \check{2} \quad 3 \quad 3 \quad 2 \quad 5 \quad 2 \quad 2 \quad \check{3} \check{2} \quad 1 \check{6} \quad 2 \quad \check{5} \check{3} \check{2} \check{3} \end{array}$
 La-o-le ka- bit tana dhāghā te- nar ka-na'

$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \check{1} \quad + \quad . \quad + \quad \hat{6} \quad + \quad . \quad + \quad \check{3} \quad + \quad . \quad + \quad \hat{2} \\ \hline \check{2} \quad 6 \quad \check{1} \quad \check{2} \quad \check{1} \quad \check{3} \quad \check{1} \check{2} \quad \check{1} \check{2} \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad 1 \check{2} \quad 1 \check{2} \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \check{2} \quad 2 \quad 5 \quad \check{3} \check{2} \check{3} \quad 2 \end{array}$
 Do a do karanjhāng mara bulā bāddhāna rotè ya

$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \check{3} \quad + \quad . \quad + \quad \hat{2} \quad + \quad . \quad + \quad \check{3} \quad + \quad . \quad + \quad \hat{1} \\ \hline 1 \quad \check{2} \check{1} \quad \check{3} \quad \check{2} \quad \check{1} \check{2} \quad \check{1} \quad \check{2} \quad 6 \check{5} \quad 3 \check{2} \quad \check{2} \check{3} \quad \check{6} \quad 5 \check{3} \check{2} \quad 3 \check{5} \quad \check{3} \check{2} \quad 6 \check{5} \check{2} \quad \check{3} \check{2} \quad 1 \end{array}$
 A do pa'kastana nyarè bulā penar kana'

$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \check{3} \quad + \quad . \quad + \quad \hat{2} \quad + \quad . \quad + \quad \check{1} \quad + \quad . \quad + \quad \hat{6} \\ \hline 1 \quad \check{1} \check{1} \check{1} \quad \check{3} \check{2} \check{1} \check{3} \check{2} \quad \check{1} \quad \check{6} \check{1} \check{2} \quad 3 \check{2} \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \check{3} \quad \check{2} \quad 1 \check{1} \check{3} \quad \check{2} \quad 1 \quad 2 \quad 1 \check{5} \quad \check{3} \quad \check{2} \quad 1 \quad 6 \end{array}$
 Jā'enjā' pelangghāna masa-kè' atè doado

Gambar 20:
Kèjhungan Yang-Layang tokang kèjhung Matingwar

Keterangan:

1. \frown = kenong \smile = kempul \bigcirc = gong
2. Notasi angka menggunakan notasi kepatihan Jawa
3. Garis lurus yang berada di bawah nada-nada merupakan petunjuk untuk motif *melismatis*
4. notasi angka dengan *font* kecil merupakan nada-nada hias (ornamen) yang bersifat mikro dan masih dapat dituliskan.
5. Tanda \frown di atas not untuk nada-nada yang tidak jelas
6. Cara pembacaan notasi berdasarkan imaji ketukan ketuk-kempyang disimbolkan (+) dan (.). Di dalam rekaman, ketukan tersebut akan terdengar secara kombinatif di antara pukulan saron, bonang, kempul, dan kenong (pukulan paling renggang yang menjadi acuan *pengèjhung*). Penggunaan harga nada yang ketat justru sulit diterapkan untuk praktik *kèjhungan* yang memang tidak berorientasi pada satuan metrum yang ketat, melainkan hanya pada momentum pukulan *kenongan*.

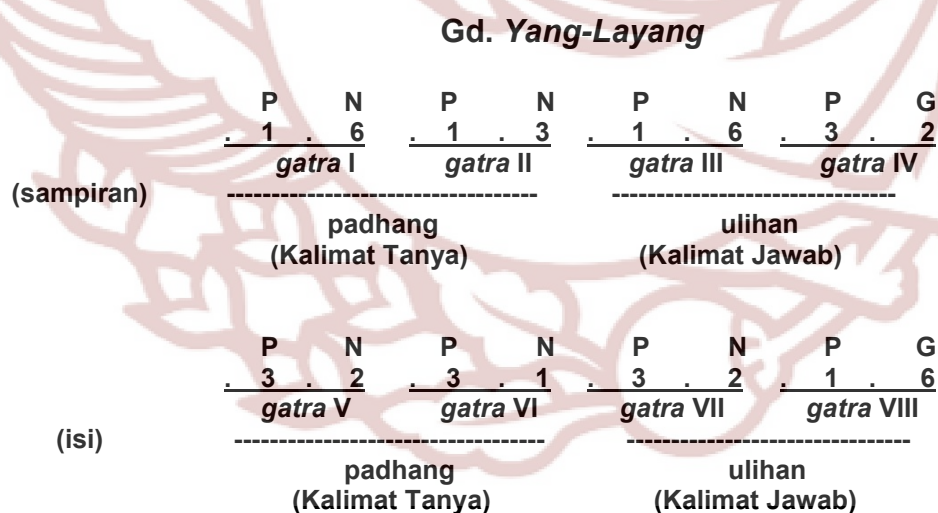
Setiap akhir frase lagu, *tokang kèjhung* senantiasa mengarahkan alur melodinya pada nada *seleh* (kadens) yang muncul saat pukulan kenong atau gong, betapapun bebasnya nyanyian itu diekspresikan pada bagian awal dan tengah kalimat lagu. Momentum *seleh* menjadi bagian penting untuk menyatakan secara musikal terhadap ketuntasan suatu frase lagu. Sementara, pembawaan setiap akhir frase lagu pada *kèjhungan* ini selalu diselesaikan sebelum tiba pukulan instrumen penandanya (kenong, gong). Jika arah *seleh* frase lagu tidak mengenai sasaran nada *seleh* yang telah ditentukan, maka hancurlah kredibilitasnya sebagai seorang *tokang kèhung*. Di kalangan mereka, dikenal istilah '*talambhās*' (melampaui, keluar sasaran), atau '*obsèt*' (meminjam dari kata asing *offside* [istilah dalam olahraga sepak bola]) untuk menggambarkan kasus tersebut.

Gending *Yang-Layang* memiliki struktur atau kerangka balungan yang utuh dalam dua periode gong atau dapat disebut 'dua gong-an'. Kerangka balungan tersebut diinterpretasi sebagai wadah dalam mengekspresikan pola-pola *kèjhungan* mereka dan dua periode gong itu menjadi landasan terhadap pembagian atas frase-frase lagu. Setiap frase selalu ditandai dengan *seleh* sebagai syarat terjadinya sebuah kalimat yang utuh. Jenisnya bisa berupa kalimat tanya atau kalimat jawab yang lebih dikenal dengan istilah *padhang-ulihan*⁸ atau dalam

⁸ *Padhang-ulihan* adalah kalimat lagu yang bersifat tanya-jawab. Sumarsam, *Gamelan: Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2003), 351. *Padhang* merupakan kalimat lagu yang belum selesai, sedangkan *ulihan* merupakan kalimat lagu yang memberi resolusi (jawaban, kebulatan, kemantapan) sehingga terkesan selesai atau tuntas. Sumarsam, *Hayatan Gamelan: Kedalaman Lagu, Teori dan Perspektif* (Surakarta: STSI Press, 2002), 80.

musik Barat diistilahkan *antecedent* dan *consequent*. Dua periode gong yang mewadahi tema gending tersebut selanjutnya dimainkan secara berulang-ulang sesuai kebutuhan.

Kèjhungan, sebagai sebuah bentuk nyanyian, tidak dapat dilepaskan dengan lirik-lirik lagu yang menyertainya. Lirik lagu yang diangkat dari pantun (*paparèghān* [Mdr]; *parikan* [Jw]) umumnya terdiri dari dua baris sampiran dan dua baris isi yang masing-masing baris bermakna sebagai frase/kalimat tanya dan kalimat jawab. Hubungan antara 'kalimat musikal' (melodi lagu) dan 'kalimat verbal' (lirik lagu) menjelaskan adanya sinergi antara kerangka balungan, kalimat musikal, dan kalimat verbal. Ilustrasi di bawah ini.



Gambar 21:

Hubungan kerangka balungan, kalimat musikal, dan kalimat verbal

Keterangan: P = kempul; N = kenong; G = gong

Kalimat musikal (frase lagu) berupa kalimat tanya dan kalimat jawab akan selalu menghadirkan tendensi musikal yang mengandung rasa *seleh* dalam konteks suatu kalimat yang utuh. Nada balungan yang tersusun dalam *gatra* I-II atau *gatra* V-VI menjadi acuan bagi 'kalimat tanya' lagu *kèjhungan*.⁹ Di kalangan *tokang kèjhung*, rasa *seleh* pada bagian ini dikenal dengan istilah '*pancer tengah*' karena merupakan setengah bagian dari satu periode gong dengan mengacu pada *seleh* nada kenong.¹⁰

Sementara, nada balungan pada *gatra* III-IV atau *gatra* VII-VIII menjadi acuan bagi 'kalimat jawab' melodi lagu *kèjhungan*. Sementara, kalimat tanya-jawab *kèjhungan* sepanjang dua gong-an (dua periode) dijadikan sebagai acuan bagi pantun *parikan* untuk meletakkan bagian sampiran pada periode gong pertama dan bagian isi pada periode gong kedua. Umumnya, sampiran dan isi masing-masing memiliki dua kalimat verbal sebagai lirik lagunya. Dengan demikian, periode gong satu dan dua sebagai satu kesatuan bentuk gending memperlihatkan relasi antara aspek musikal dengan aspek liriknya (sampiran dan isi) yang memiliki pola rima.

Praktik atas pemahaman konsep *padhang ulihan* yang telah tertanam di dalam benak para *tokang kèjhung*, memberikan kesadaran terhadap distribusi kalimat-kalimat lagu yang mereka nyanyikan.

⁹ *Gatra* merupakan pola lagu paling kecil dari suatu gending yang terdiri dari formula empat nada balungan, sebagai abstraksi lagu yang dimainkan oleh instrumen-instrumen jenis saron (Sumarsam, 2003, 232). *Gatra* merupakan unsur penting dari bangunan kerangka balungan suatu gending karena memuat lagu saron yang oleh Mantle Hood (1954) disebut sebagai tema lagu (*nuclear theme*).

¹⁰ Marsaid (58 th), mantan *tokang kèjhung bine'an*, wawancara, 29 Juni 2006.

Meskipun setiap individu memiliki keleluasaan dalam mengembangkan cengkok *kèjhungan Yang-Layang*, namun mereka selalu berada dalam kendali nada balungan gending. Dalam konteks gending, nada-nada penanda menjadi semacam pengetahuan yang harus mereka kuasai. Hampir di setiap akhir kalimat lagu, baik kalimat tanya (*padhang*) maupun kalimat jawab (*ulihan*), *tokang kèjhung* selalu mengakhirinya sebelum saat pukulan penandanya (kenong dan gong). Kedudukan nada penanda tidak lagi menjadi 'nada petunjuk' bagi *tokang kèjhung*, melainkan 'nada penegas' *seleh* kalimat lagunya.

Terlepas dari hubungan sinergis di atas antara kerangka balungan, kalimat melodi lagu, dan kalimat lirik lagu, perlu diingat kembali bahwa *kèjhungan* pada dasarnya merupakan fenomena nyanyian yang tidak dilahirkan dalam bentuk gending tertentu. *Kèjhungan* menjadi terstruktur ketika ia didudukkan dalam wadah balungan gending tersebut, maka frase lagu *kèjhungan* akan disesuaikan atau mengacu pada nada-nada balungan gending yang ada. Dalam konteks yang luas, *kèjhungan* pada dasarnya merupakan fenomena nyanyian yang secara historis berkembang secara bebas dan meluas, serta tidak berkaitan dengan bentuk gendingnya.

Dalam tulisan Buys dan Van Zijp (contohnya), *kèjhungan* tidak pernah dikaitkan dengan bentuk-bentuk gending yang ada, tetapi *kèjhung* disebut sebagai nyanyian lokal yang dominan di Madura. *Kèjhung* digambarkan mempunyai banyak arti, yaitu selain nyanyian, juga berarti (bentuk) lagu, gaya lagu (*song mode*), cara/gaya tembang,

puisi, atau pantun (*paparèghân* [Mdr], *parikan* [Jw]) yang dibawakan dalam bentuk *sendèlan* [Mdr] umumnya bertendensi sindiran.¹¹

Pada aspek perilakunya, keterangan Mudrick melengkapi tulisan Buys tentang *kèjhungan* bahwa cara pembawaan nyanyian yang tidak formal (*jhung-kèjhungan*) telah menjadi kebiasaan orang Madura di masa lalu, terutama dalam konteks hiburan pribadi (keseharian). Struktur nyanyiannya kadang teratur, diulang-ulang, tetapi dapat pula menjadi tidak utuh strukturnya, tidak jelas ritme dan arah melodinya, seperti *rengeng-rengeng* (menyanyi dengan volume lirih seperti digumamkan).¹² Perilaku seperti itu dapat terjadi karena kesadaran menyanyinya bukan untuk dipertunjukkan kepada orang lain. Pada titik ini, *kèjhungan* tidak lagi berhubungan dengan gending tertentu, melainkan sebagai sebuah wahana pengungkapan emosi secara musikal semata.

Keterangan Hadi Pranoto juga menguatkan tentang adanya *kèjhungan* yang tidak selalu berkaitan dengan gending dan gamelan, yaitu lantunan *kèjhungan* yang menitikberatkan pada penyampaian pesan-pesan lewat lirik-lirik pendek dalam pantun *sendèlan* (sindiran). Fenomena tersebut bahkan dikatakannya telah menjadi tradisi masyarakat Robatal (Sampang) masa lalu dikala seseorang ingin mengungkapkan perasaan cintanya kepada pujaan hatinya, ataupun

¹¹ J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, "De Toonkunst Bij De Madoerezen" dalam majalah *Djawa* 8 (Weltevreden, 1928), 226.

¹² Mudrick (62th, alm), pengendang, *tokang kejhung lakè', panjhāk lako* [pemeran tokoh dagelan], dan tokoh senior kesenian *sandur* Madura, wawancara, 12 Oktober 2010.

menjadi perilaku musikal orang Madura ketika menghibur diri. Saat ini, tradisi *kèjhungan* masih eksis dalam acara-acara mengarak pengantin masyarakat Robatal,¹³ dan tidak lagi disajikan bersama gending-gending *sandur* untuk acara *rèmo* arisan.

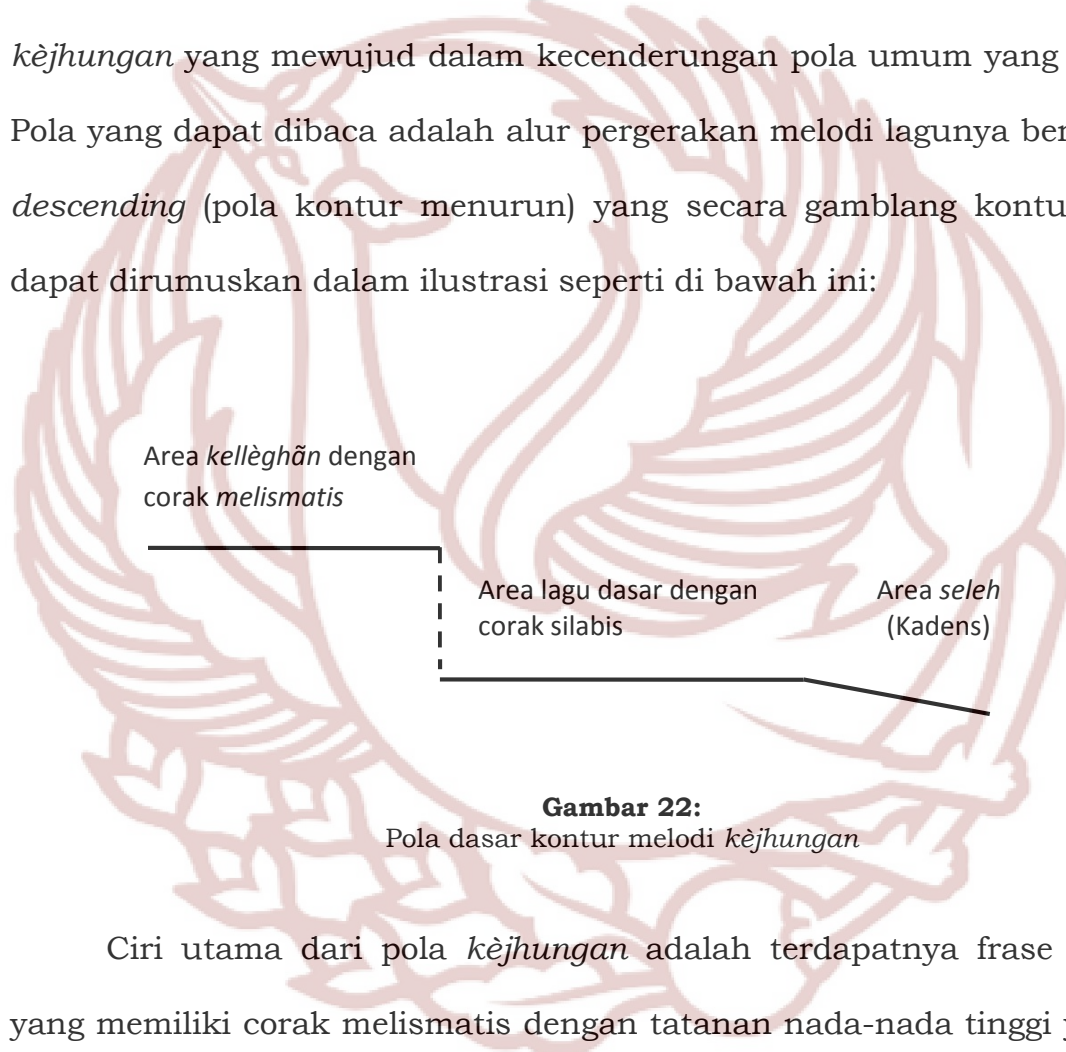
Kèjhungan, dalam konteks ini, tidak berkaitan langsung dengan gending tertentu ataupun bentuk gending. *Kèjhungan* lebih dapat dipahami sebagai sebuah gejala ekspresi musikal yang diungkapkan melalui medium nyanyian. Bouvier memandang *kèjhungan* sebagai sebuah gejala dalam memperindah nyanyian melalui permainan ornamen yang bersifat melodis dengan teknik-teknik tertentu. Ayunan suara, vibrasi suara, *melismatika*, memberi efek pada penguatan ekspresi dari lirik-lirik atau narasi yang dinyanyikan. Khususnya pada *kèjhungan* tidak formal (*jhung-kèjhungan*), lirik lagunya sering kali tidak baku (tidak berasal dari *papareghān* yang ada) melainkan secara spontan berasal dari narasi ekspresi pelakunya saat itu. Hal ini mirip dengan cara-cara penyanyian yang dikembangkan pada seni resitasi *mamaca*, yaitu suatu bentuk puisi yang dibaca dengan cara dinyanyikan. Fenomena *ngèjhung* dalam pandangan Bouvier merupakan sebuah perilaku memperindah nyanyian justru memberikan efek yang lebih ekspresif ketika pantun dan puisi itu dilagukan atau dinyanyikan.¹⁴

¹³ Hadi Pranoto (44 th), tokoh masyarakat dan Kepala Desa Torjunan, wawancara, 13 Oktober 2010.

¹⁴ Hélène Bouvier, *Lebur! Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*, Terj. Rahayu S. Hidayat dan Jean Couteau (Jakarta: Yayasan Obor, 2002), 286.

2. Kontur Melodi dalam Kalimat Lagu

Kèjhungan pada gending *Yang-Layang* memiliki pola kontur melodi (arah lagu) yang dapat diidentifikasi. Dinamika pola kontur melodi *kèjhungan* meskipun sangat ditentukan oleh karakter individu sang *tokang kèjhung*, bukan berarti terlepas dari konsep dasar pola *kèjhungan* yang mewujud dalam kecenderungan pola umum yang ada. Pola yang dapat dibaca adalah alur pergerakan melodi lagunya bersifat *descending* (pola kontur menurun) yang secara gamblang konturnya dapat dirumuskan dalam ilustrasi seperti di bawah ini:



Gambar 22:
Pola dasar kontur melodi *kèjhungan*

Ciri utama dari pola *kèjhungan* adalah terdapatnya frase lagu yang memiliki corak melismatis dengan tatanan nada-nada tinggi yang terpusat pada bagian awal kalimat lagu. *Yang-Layang* secara umum memang dipandang sebagai gending yang paling mengakomodasi (atau menuntut) pola-pola *kellèk* yang panjang. Kecenderungan permainan nada-nada tinggi di bagian awal kalimat lagu pada gending (*kèjhungan*) *Yang-Layang* dapat dikatakan sebagai area *kellèghān*. Pada area inilah

ong-klaongan dapat dirasakan kehadirannya secara utuh. Dalam arti, kelantangan suara yang penuh tenaga dan ketinggian nada dapat diketahui.

Kontur menuju bagian tengah cenderung memperlihatkan arah menurun yang terjal atau ekstrim bahkan bisa dikatakan semacam 'patahan'. Garis putus-putus yang dimaksud menggambarkan kontur terjal yang umumnya berjarak satu oktaf, walaupun secara faktual sering kali tidak jelas *titinada*-nya (interval) maupun satuan nadanya (*pitch* [Brt]). Dalam hal ini, faktor ekspresi dan teknik menyanyi memberi pengaruh tersendiri terhadap karakter gaya nyanyian dari masing-masing *tokang kèjhung*.

Bagian tengah kalimat lagu umumnya cenderung menampilkan corak melodi yang silabis, namun bukan berarti pula terbebas dari munculnya corak melodi yang melismatis. Bagian ini dapat dikatakan sebagai area yang relatif terbuka, dalam arti tidak menutup kemungkinan adanya kontur melodi silabis yang naik dan turun; munculnya corak melismatis yang pendek; atau dapat pula kontur melodinya mendatar namun dalam tataran nada yang bervariasi. Sementara, bagian akhir kalimat lagu lebih tepat disebut sebagai penutup atau 'ekor' mengingat wujudnya berupa nada penutup atau nada *seleh*) yang umumnya tidak lagi menggunakan pergerakan nada yang berarti, sebab yang dibutuhkan “mendarat” (*landing*) dengan tenang, nada dibawakan secara mendatar dalam tataran nada rendah.

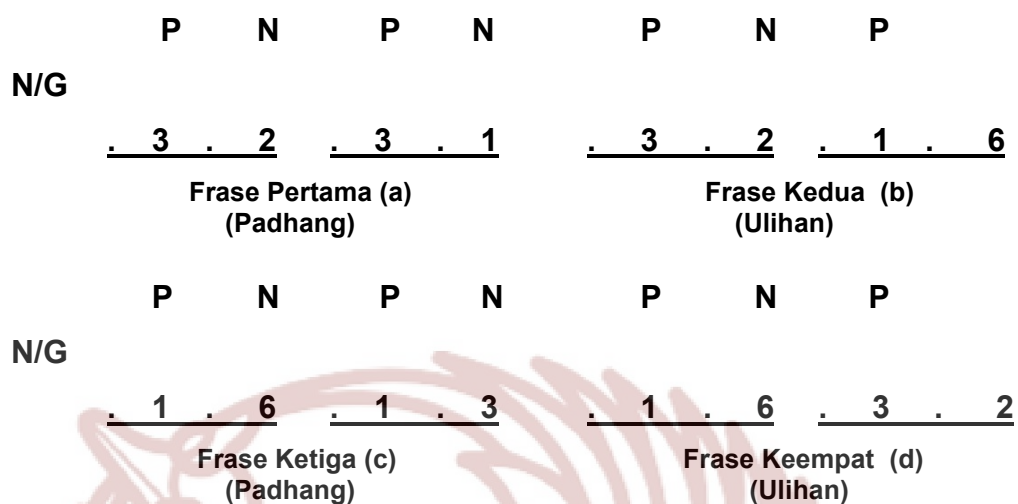
Kontur melodi suatu nyanyian sesungguhnya dapat dirasakan kehadirannya secara auditif, tetapi akan lebih cermat apabila kontur melodi itu didengar secara auditif dan dibaca secara visual. Tulisan ini berupaya menampilkan beberapa contoh kontur melodi *kèjhungan* untuk memperoleh gambaran visual melalui pembacaan secara *computerize* (*software* melograf) yang menghasilkan notasi grafis dan ditranskrip secara manual dengan penulisan notasi angka (kepatihan Jawa). Contoh kontur melodi itu juga dilampiri file-file audio/ audiovisual yang menunjukkan realitas auditifnya. Penggunaan tiga macam cara tersebut bertujuan untuk saling melengkapi keterbatasan dari ketiganya, sehingga pembaca dapat memperoleh gambaran yang komprehensif atas setiap contoh yang ditampilkan.

Pembeberan fakta bunyi melalui notasi grafis sangat diperlukan untuk melihat objektivitas fenomena kontur melodi *kèjhungan* terutama pada ranah-ranah informasi yang tidak mungkin dapat dilakukan oleh telinga dan otak manusia dalam melihat ketepatan *pitch* (ketinggian nada). Penggunaan *software* melograf yang bernama *praat* ini bertugas untuk mendeskripsikan kontur melodi secara detail. Kontur melodi ini bersifat mikroskopis, sehingga pembacaannya sedemikian rinci. Kehadiran sebuah nada yang kedengarannya stabil pun akan nampak bergelombang dalam tampilan visualnya (grafik), apalagi sumber suaranya berasal dari suara manusia yang tidak memiliki keabsolutan dalam menjaga frekuensi nadanya. Di sisi lain, melograf ini pun memiliki keterbatasan, sehingga diperlukan beberapa persyaratan

berkenaan dengan materi suara yang direkomendasi oleh *software* ini, di antaranya adalah sumber materi suara harus tunggal (tidak diperkenankan hadirnya suara lain selain materi suara yang akan diukur).

Berikut ini adalah gambaran mengenai dua jenis karakter *kèjhungan*, yaitu *kèjhungan binè'* (*kèjhungan* dengan gaya feminin) dan *kèjhungan lakè'* (*kèjhungan* dengan gaya maskulin) yang dinyanyikan dua orang *tokang kèjhung*. Di sini akan ditampilkan beberapa kalimat lagu dari masing-masing *tokang kèjhung* yang terdiri dari kalimat tanya (*padhang*) dan kalimat jawab (*ulihan*) dalam dua periode gong sesuai dengan kerangka balungan gending *Yang-Layang* yang menyertainya. Dengan demikian, satu contoh *kèjhungan binè'* (dibawakan oleh Sadun) dan *kèjhungan lakè'* (dibawakan oleh Matsiru) masing-masing akan menampilkan empat frase lagu (dua kalimat tanya dan dua kalimat jawab). Setiap frase lagu akan dibaca dalam satu tampilan grafis kontur melodi melograf, lirik, dan notasi dengan pendekatan deskriptif.

Kerangka balungan gending *Yang-Layang* di bawah ini akan menjadi pemandu pada setiap paparan kontur melodi yang akan ditampilkan. Frase lagu 1 berakhir pada seleh kenong nada 1, frase 2 berakhir pada seleh kenong nada 6 (disertai gong), frase 3 berakhir pada seleh kenong nada 3, serta frase 4 berakhir pada seleh kenong nada 2 (disertai pukulan gong).



Gambar 23:

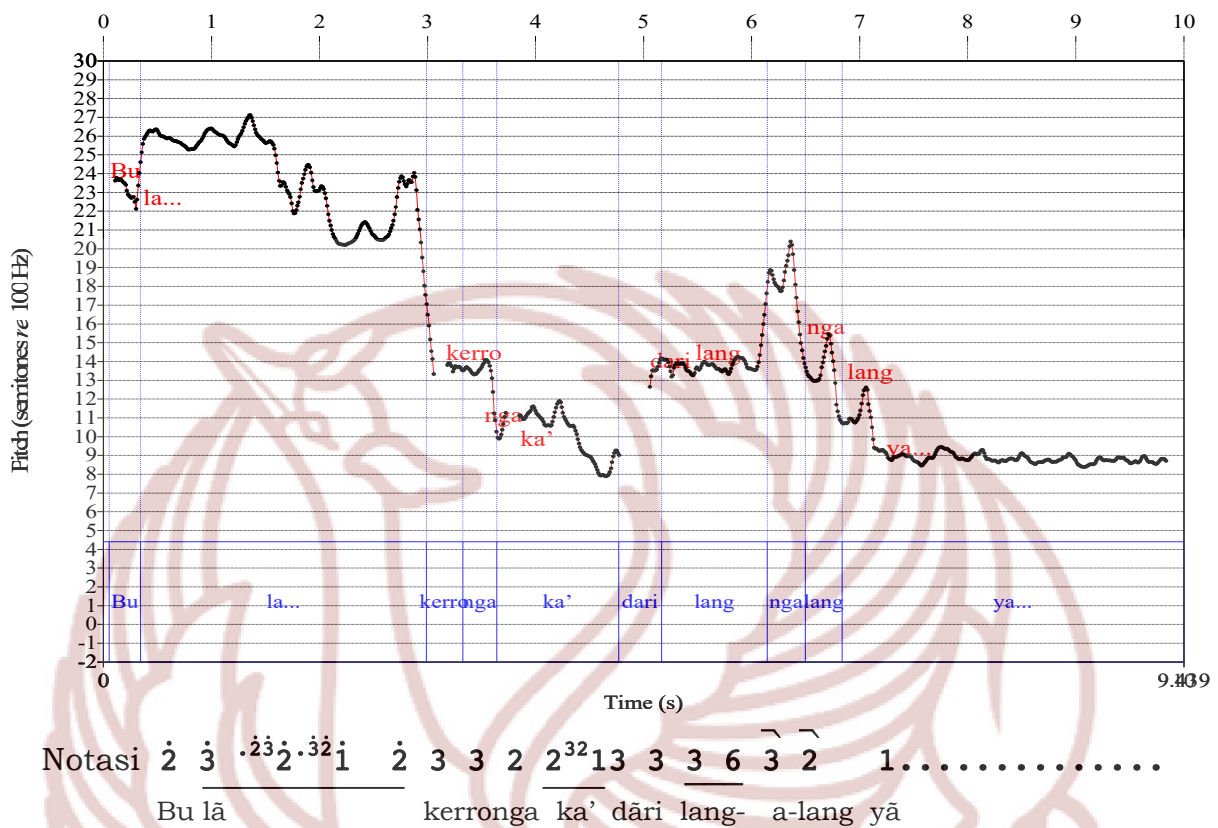
Frase dan *seleh* dalam kerangka balungan gending *Yang-Layang*

Keterangan:

P (kempul) **N** (kenong) **G** (gong)

Satu periode gong terdiri dari dua frase padhang-ulihan

File 6. Sadun, *kèjhungan binè'*, frase a (seleh kenong nada 1)




Gambar 24:
Kèjhungan binè', frase a (seleh kenong nada 1)

Keterangan:

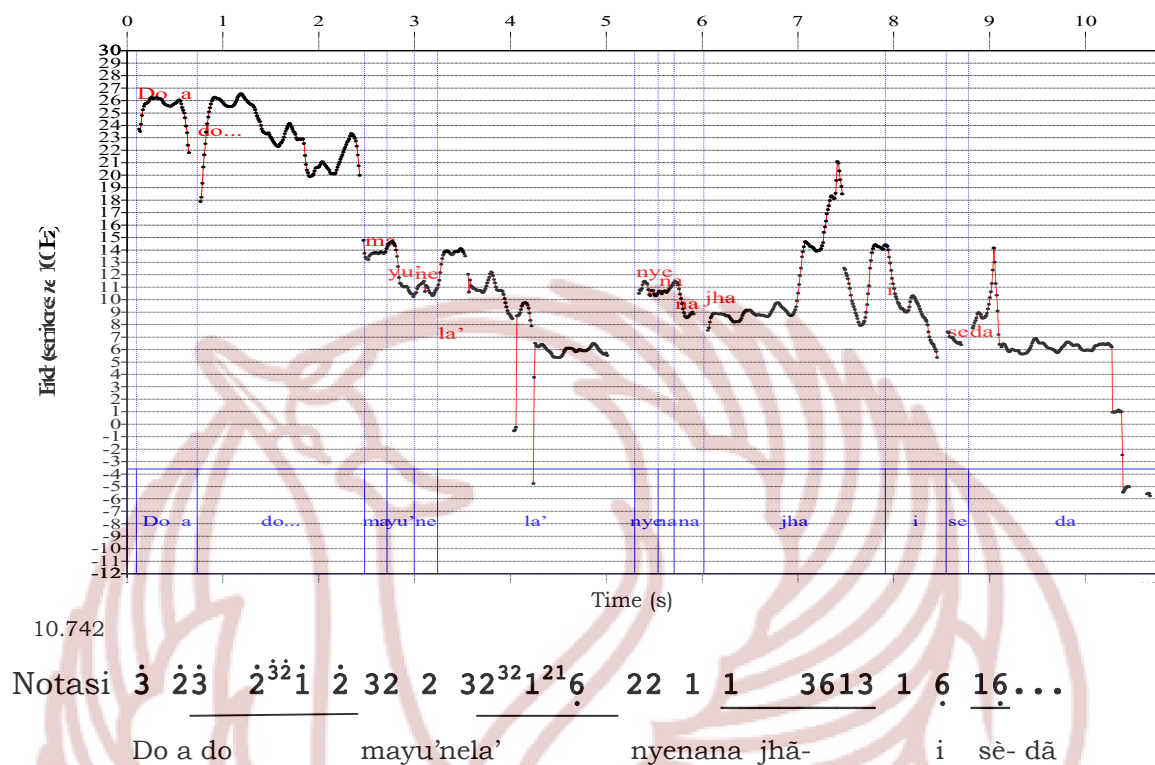
1. Deret angka yang tersusun vertikal di bagian kiri adalah skala nada (*pitch*) dalam satuan per 100 cent. Sebuah nada yang terbaca dalam skala tertentu tidak secara gamblang menunjukkan arti nada tertentu, apalagi materi sumbernya berasal dari vokal manusia yang notabene frekuensinya tidak stabil. Namun setidaknya, deskripsi melograf *praat* menginformasikan tinggi rendah nada berdasarkan skala frekuensi.
2. Deret angka yang tersusun horisontal (mendatar) di sisi atas dan bawah adalah skala satuan waktu (detik).
3. Garis tebal warna hitam adalah kontur yang memiliki suara yang jelas dan tidak terputus.
4. Garis tipis warna merah (kadang dibayangi warna hitam yang tipis) adalah efek dari suara desah yang tidak jelas suara dan nadanya.
5. Garis putus-putus mendatar (*gridline*) adalah skala bantu per 100 cent untuk mengetahui posisi ketinggian nada tertentu. Dalam

satu 1 detik terdapat 10 garis putus-putus yang menandakan waktu 1/10 detik.

6. Garis putus-putus menurun (vertikal) warna biru adalah batas area aktif penggunaan suku kata tertentu dari sebuah lirik lagu yang berhubungan pula dengan batas area kontur nada.
7. Teks verbal warna biru yang disekat dengan garis biru merupakan suku kata lirik lagu.
8. Oleh karena *software praat*¹⁵ ini tidak dirancang untuk menyediakan fasilitas transkrip ke dalam bentuk notasi tertentu, maka perlu disertai notasi deskriptif yang terpaksa dibuat melalui transkripsi secara manual pada setiap kalimat lagu tersebut dalam notasi *kepatihan* (notasi angka Jawa). Alasannya karena modus titinada *kèjhungan* mengacu pada skala nada (tangga nada) slendro.
9. Kejelasan suatu nada terlihat dalam bentuk garis yang runcing.
10. Notasi angka adalah notasi kepatihan Jawa.
11. Pada bagian notasi: nada-nada hias (ornamen) yang bersifat mikro dan masih dapat dituliskan, dilambangkan dengan notasi angka yang kecil.
12. Pada bagian notasi: garis lurus di bawah nada-nada menunjukkan rentang melismatis yang dilakukan.
13. Pada bagian notasi: tanda  menunjukkan ornamen nada yang tidak jelas dan tidak dapat lagi dituliskan.
14. Penulisan notasi mengabaikan nilai not (harga nada) sebab acuannya (musik) yang mengiringi tidak diperdengarkan karena hanya satu sumber suara (melodi nyanyian saja) yang boleh masuk dalam *software* melograf tersebut. Namun dalam perekaman yang khusus ini, *tokang kèjhung* tetap menggunakan acuan ketukan pada tabuhan saron dan penanda kenong kempul, gong yang tidak masuk dalam *track* rekaman.

¹⁵ *Software praat* banyak digunakan oleh para etnomusikolog masa kini dan bahan tutorialnya tersedia luas di *website www.praat.org*. *Software* elektro-akustik yang dikembangkan oleh Paul Boersma & David Weenink dari *Phonetic Sciences department* di Universitas Amsterdam, sebetulnya merupakan bagian dari konsep teknologi melograf model C yang dibuat Charles Seeger di tahun 1950an. "Praat Tutorial for Musicologists" dalam *www.praat.org*.

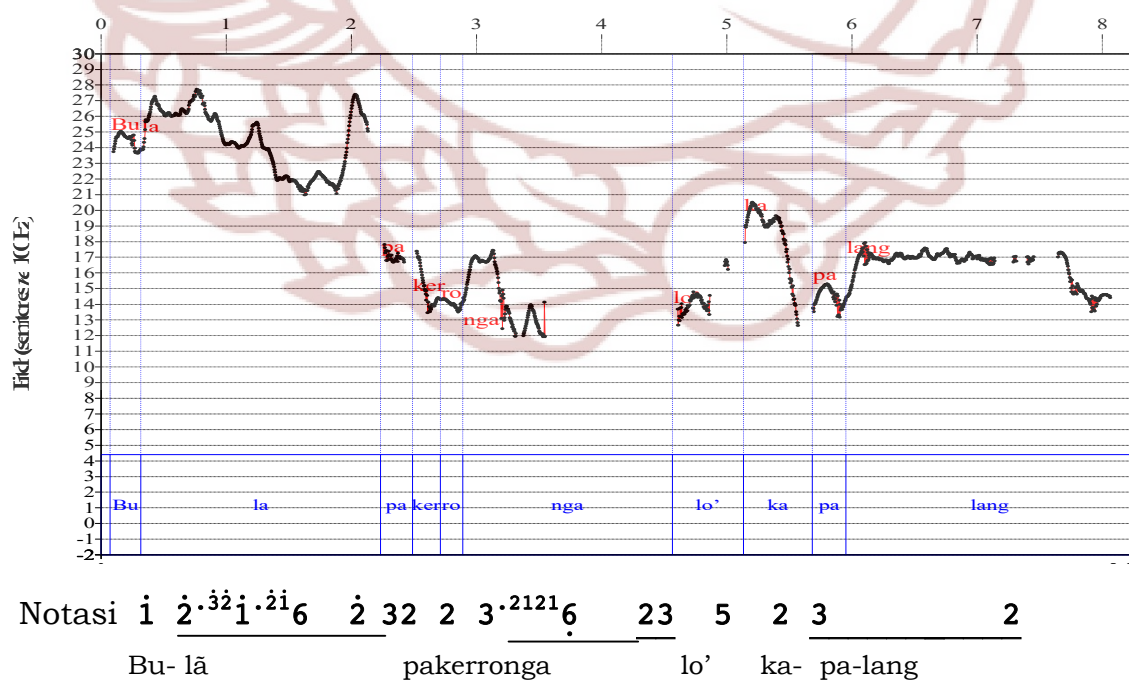
File 07. Sadun, *kèjhungan binè'*, frase b (seleh gong [kenong nada 6])



Gambar 25:

Kèjhungan binè', frase b (seleh gong, kenong nada 6)

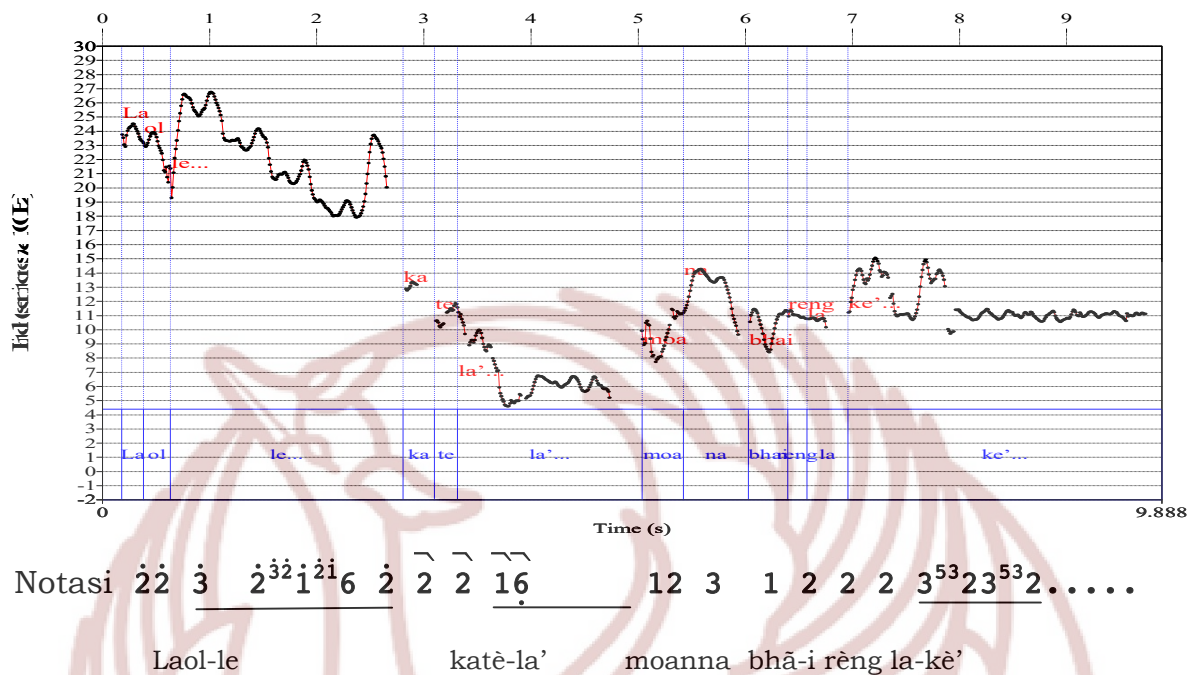
File 08. Sadun, *kèjhungan binè'*, frase c (seleh kenong nada 3)



Gambar 26:

Kèjhungan binè', frase c (seleh kenong nada 3)

File 09. Sadun, *kèjhungan binè'*, frase d (*seleh gong* [kenong nada 2])

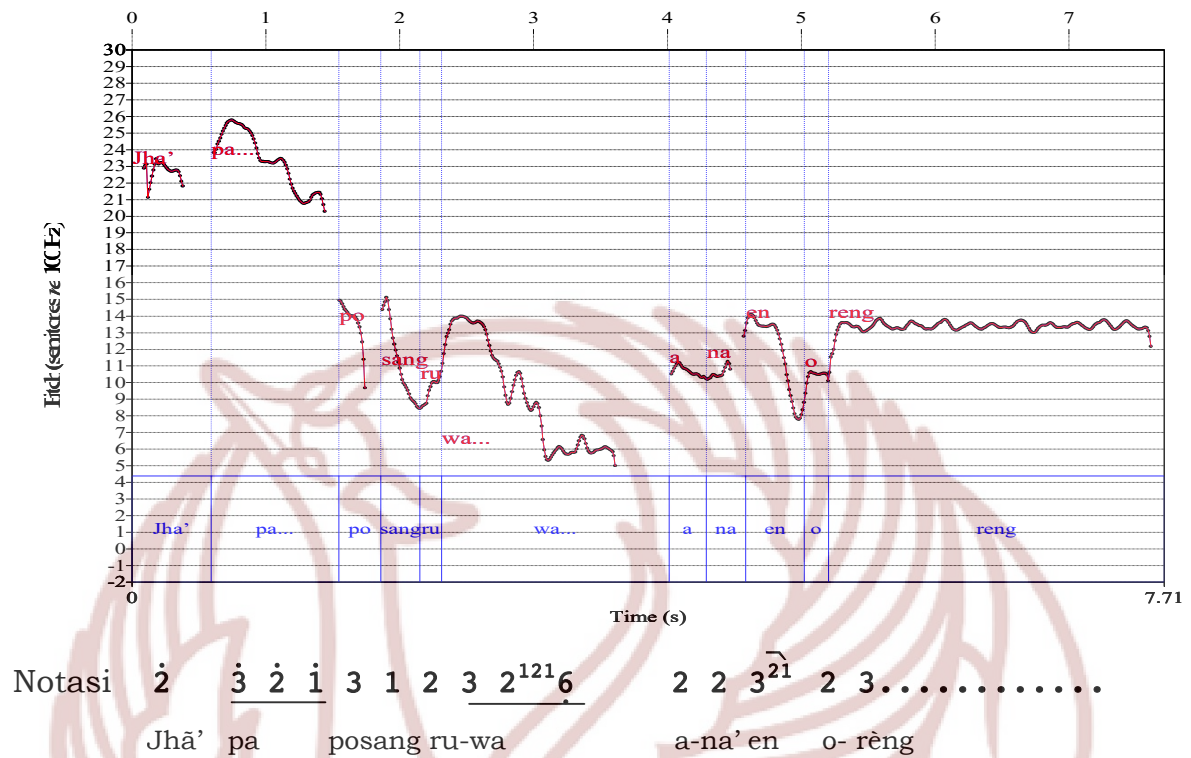
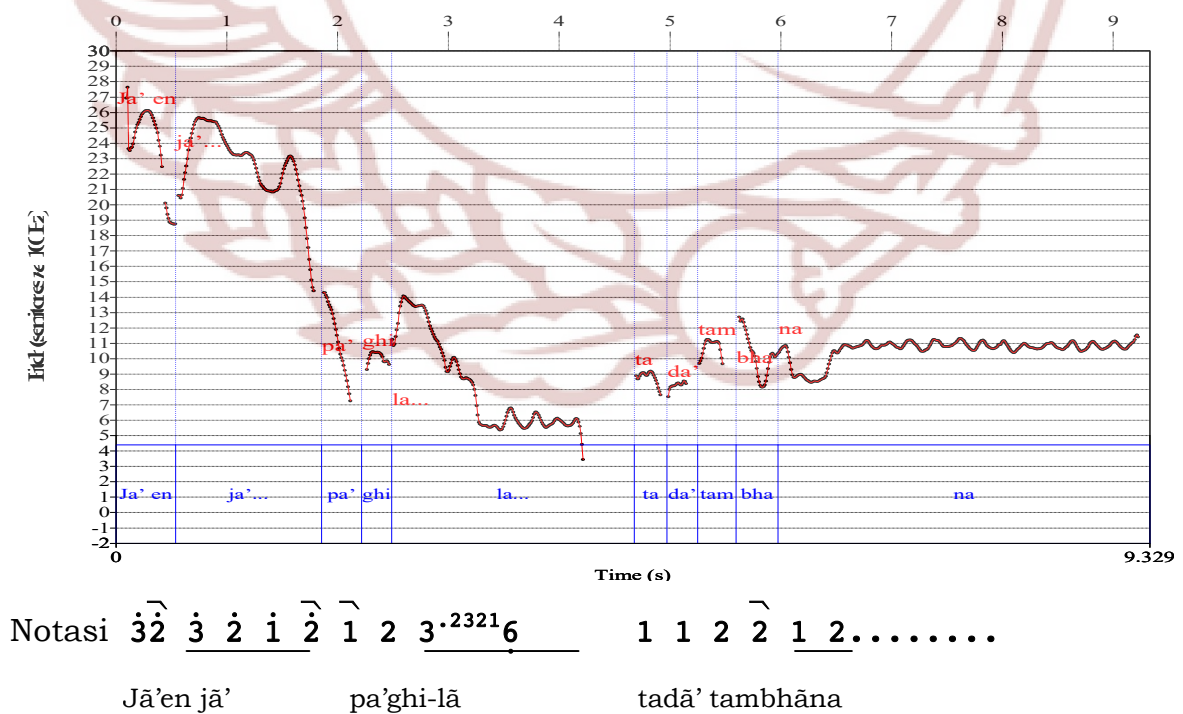


Gambar 27:
Kèjhungan binè', frase d (*seleh gong* [kenong nada 2])

Notasi kepatihan (notasi angka Jawa) di sini dipakai untuk tujuan yang sama, yaitu mendokumentasi, tetapi lebih spesifik pada kebutuhan analisis. Oleh karenanya, penotasiannya bersifat deskriptif (detail) sejauh informasi bunyi itu dapat dituliskan. Konsekuensinya, notasi deskriptif itu tidak mudah dibaca untuk dimainkan.¹⁶ Berbeda tujuannya dibandingkan praktik penotasian kepatihan Jawa selama ini yang didasarkan pada kebutuhan membantu *niyaga* mengingat materinya, bukan dibaca saat dimainkan.

¹⁶ Menurut Charles Seeger, notasi itu terdiri dari dua sifat/jenis, yaitu preskriptif dan deskriptif. Notasi preskriptif adalah notasi yang fungsional untuk dimainkan. Cenderung Subjektif dan terikat oleh konvensi, seperti notasi-notasi yang telah dikenal umum. Sementara, notasi deskriptif adalah upaya transkripsi selengkap-lengkapunya yang memberikan gambaran objektif tentang musik secara spesifik dimainkan atau dibunyikan.

Berdasarkan kasus notasi pada karawitan Jawa, atau nusantara pada umumnya, Sri Hastanto menambahkan sifat notasi yang stimulatif. Peran notasi di sini adalah merangsang pembacanya (pemain) untuk menginterpretasi melalui kemampuan nalar musikal yang dimiliki setiap individu.

File 12. Matsiru, *kèjhungan lakè'*, frase c (*seleh kenong nada 3*)**Gambar 30:**
Kèjhungan lakè', frase c (*seleh kenong nada 3*)**File 13.** Matsiru, *kèjhungan lakè'*, frase d (*seleh gong [kenong nada 2]*)**Gambar 31:**
Kèjhungan lakè', frase d (*seleh kenong nada 2*)

Dalam tampilan melograf, kontur suara terlihat rumit, walaupun materi bunyi dalam dengarannya tertangkap sederhana. Nada yang terdengar stabil pun akan menunjukkan garis yang bergelombang. Tampilan kontur melodi suatu nyanyian memperlihatkan dua tipe garis, yaitu 'garis tebal' merupakan nada yang terdengar jelas, sedangkan kontur garis tipis merupakan efek gerakan antar nada yang kehadirannya hampir tidak dapat terdengar dengan jelas oleh telinga manusia, sehingga garis tipis dapat diabaikan.

Persoalan yang muncul dari pembacaan melograf ini bahwa meskipun kontur melodi berada dalam garis bantu skala tinggi-rendah (*pitch*) suara dalam satuan per 100 cent, namun tetap sulit diantisipasi presisi nada-nada yang terdengar. Sebagai contoh: nada yang terletak pada skala 26 dan skala 27 dalam pendengaran alami bisa dimaknai sebagai nada *ro* tinggi (2̣) atau *lu* tinggi (3̣). Oleh karenanya, perhatian terhadap hasil grafik melograf ini sebaiknya bukan pada soal kejelasan makna suatu nada, tetapi lebih melihatnya sebagai gejala-gejala pergerakan melodi yang membentuk kontur tertentu yang dapat dimaknai, serta ketinggian nada yang dapat dilihat dari skala semitone tersebut (cent). Sementara, satuan nada-nadanya dapat diinterpretasi dan dicatat secara manual dalam wujud notasi.

Problem teknis selanjutnya pada deskripsi melograf adalah panjang-pendeknya nada/suara hanya terukur dalam satuan detik, sementara acuan *tokang kèjhung* dalam menyanyi adalah irama dan laya/tempo (jika diiringi gamelan). Sayangnya, suara *irama* itu tidak

diperbolehkan masuk dalam pembacaan melograf, sebab jika hal itu terjadi akan ikut terbaca dalam deskripsi suara tersebut. Deskripsi olahan *software praat* ini hanya terbatas membaca fakta-fakta bunyi semata tanpa dapat memilah sumber suara A atau B. Semua terbaca menjadi satu. *Software* ini juga tidak dirancang untuk pencatatan dalam bentuk notasi apapun, sehingga untuk melengkapinya maka harus selalu disertai notasi secara manual.

Kehadiran sebuah notasi itu bersifat kultural atau interpretatif, sehingga sifat tersebut diharapkan dapat membantu menjelaskan pemahaman terhadap sistim musik dari keberadaan musik yang tengah dibicarakan. Menghadirkan notasi itu penting untuk menyertai tampilan kontur melodi produk melograf tersebut agar materi bahasan dapat diletakkan dalam konteksnya (budaya musiknya). Penggunaan notasi *kepatihan* dinilai paling kontekstual untuk menerangkan skala nada slendro yang digunakan dalam tradisi *kèjhungan* Madura, walaupun masih harus diberi beberapa keterangan tambahan tentang hal-hal khusus.

Dalam hal pencatatan berupa notasi inipun juga menghadapi kendala tersendiri yang bersifat umum. Dalam tradisi *kèjhungan* (seperti halnya kidungan), setiap kalimat lagu yang dinyanyikan tidak pernah secara ketat bergantung pada ketukan (metrum) permainan gamelan, melainkan hanya mengacu pada hubungan *seleh-seleh* lagu dengan momentum nada-nada penanda (seperti pukulan kenong, gong, atau bonang). Dalam arti, tidak ada keharusan bagi *tokang kèjhung*

menempatkan *seleh-seleh* kalimat lagu tepat bersamaan dengan pukulan kenong, gong, ataupun alat musik lainnya, bahkan justru terkesan dihindari.¹⁷ Nada-nada penanda kemudian dijadikan sebagai *ancer-ancer* (petunjuk, acuan) bagi *tokang kèjhung* dalam mengendalikan arah kalimat lagunya. Oleh karenanya, penotasian dengan menggunakan ukuran meter yang ketat tidak memungkinkan untuk dilakukan. Hal yang bisa dilakukan adalah memberi ancangan (perkiraan) mengenai seberapa nilai nada itu dinyanyikan, yaitu dengan memberi tanda titik-titik imajiner, seperti yang jamak dilakukan para transkriptor tembang tradisional lainnya.

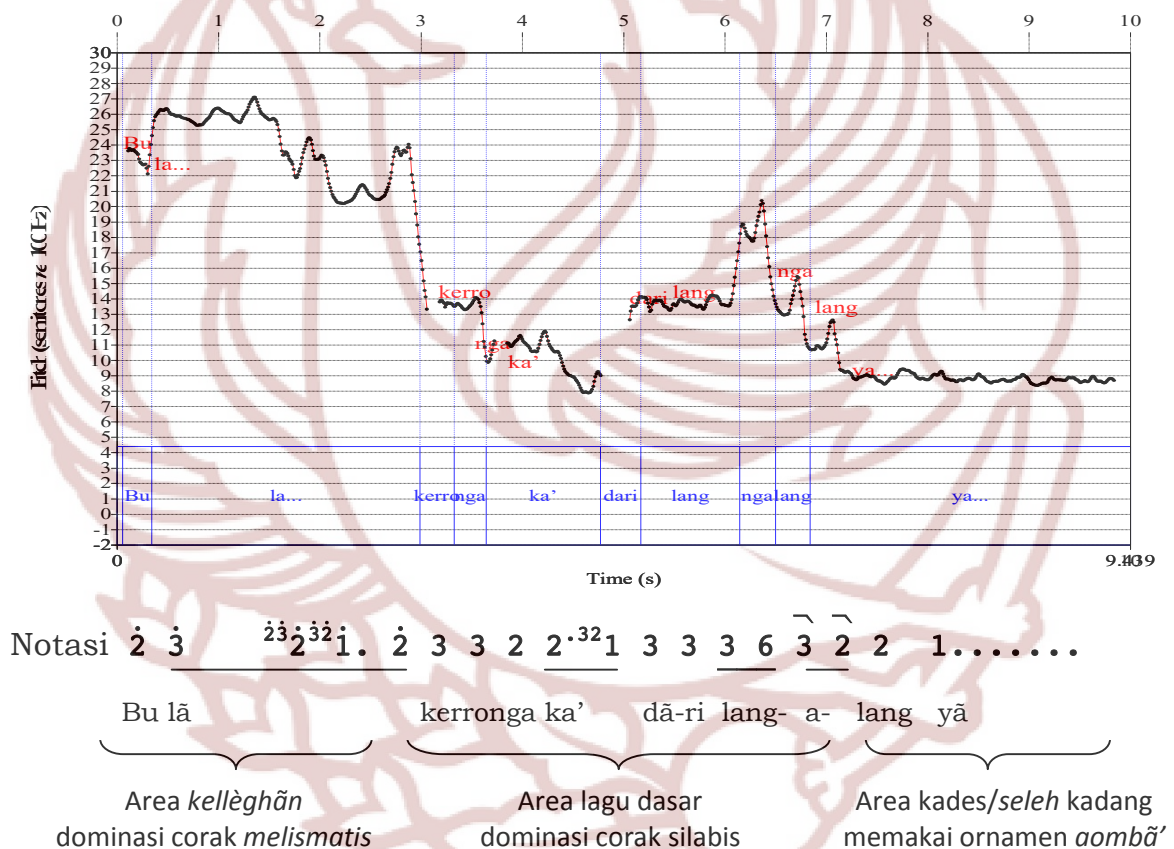
Contoh-contoh kasus yang dibaca lewat alat melograf ini, secara visual telah memperlihatkan perbedaan yang ada. Deskripsinya sekaligus memperlihatkan bahwa faktor karakter individu berperan penting atas munculnya perbedaan tersebut. Alat ini bahkan dapat menunjukkan bahwa seorang *tokang kèjhung* pun tidak akan pernah dapat melakukan *kèjhungan* dengan kontur melodi yang sama persis sekalipun membawakan sebuah kalimat lagu yang sama.

Sesuatu yang ingin ditunjukkan dari delapan contoh kalimat lagu melalui deskripsi melograf *praat* tersebut bahwa kontur melodi nyanyian dari kedua *tokang kèjhung* (Sadun dan Matsiru) yang berbeda karakter tersebut memiliki kecenderungan dasar yang sama. Seperti dijelaskan sebelumnya, kontur melodi menurun (*descending*) menjadi

¹⁷ Sadun (45 th), *tokang kèjhung binè'an*, wawancara, 13 Maret 2010. 'Keindahan' momentum *seleh* dalam budaya musik tradisi nusantara (terutama Jawa), justru bukan terletak pada ketepatan pulsanya, melainkan keluwesan pemain musiknya atau penyanyi dalam menempatkan nada *seleh*-nya, sehingga kemudian dikenal konsep *nungkak* dan *nggandhul*, *mulur* dan *mungkret*, dan sebagainya.

alur utama ciri *kèjhungan*. Setiap kalimat *kèjhungan* mengandung a) bagian *kellèghān* yang hampir selalu dibawakan secara melismatis, b) bagian lagu dasar yang bercorak silabis, dan c) bagian akhir (*seleh/ekor*). Identifikasi bagian-bagian tersebut dalam sebuah kalimat lagu *kèjhungan* dapat ditunjukkan seperti di bawah ini.

File 14. Sadun, *kèjhungan binè'*, Yang-Layang, Frase a



Gambar 32:

Tiga area pokok dalam setiap frase/kalimat *kèjhungan*

Setiap frase (kalimat lagu) meskipun umumnya menunjukkan alur kontur yang sama, tetapi isian kontur melodinya selalu menunjukkan perbedaan menurut gaya individu masing-masing. Di

satu sisi, berdasarkan gaya individu, kalimat lagu *kèjhungan Yang-Layang* tampak menjadi beragam, tetapi di sisi yang lain *tokang kèjhung* tidak mengembangkan pola *kèjhungan Yang-Layang* lebih lanjut. Meskipun mereka selalu membawakan *kèjhungan Yang-Layang* dengan berbagai lirik lagu *paparèghān* (parikan) yang digunakannya, namun mereka mempertahankan pola *kèjhungan* yang terdiri dari empat baris kalimat lagu tersebut.

Deskripsi melograf dari kedelapan kalimat lagu di atas juga memberikan beberapa informasi yang lain, yaitu di antaranya tentang a) ketinggian frekuensi nada dari pola-pola *kellèghān*, b) loncatan ekstrim permainan nada yang menyerupai 'patahan' sehingga menimbulkan gejala kalimat melodi level atas dan bawah, c) panjang-pendeknya suatu kalimat melodi dalam durasi per detiknya, d) kerapatan-kerenggangan nada-nada yang diolah, e) kejelasan dan/atau ketidakjelasan nada yang dilantunkan, dan sebagainya.

Area *kellèghān* yang terdapat di bagian awal setiap kalimat lagu Sadun (pada contoh-contoh di atas [frase a-b-c-d]) berada di kisaran skala grafik antara 18 - 27 dari skala terendah (-02) dengan nada tertinggi mencapai nada **c.2+** (lebih dari 523,25 Hz). Demikian pula, area nada-nada *kellèghān* Matsiru (*kèjhungan lakè'*, pada frase a-b-c-d) sedikit lebih sempit rentang intervalnya dari Sadun, yaitu dengan skala grafik 21 - 27 dari skala terendah (-02) dengan nada tertinggi mencapai nada **c.2** (523,25 Hz). Perlu diketahui bahwa berdasarkan hasil pengukuran jangkauan nada tertinggi dalam *kellèghān* pada 10

tokang *kèjhung*, ketinggian suara *kellèghān* Sadun dan Matsiru tergolong paling rendah (periksa tabel 7: hasil pengukuran nada pada bagian bab IV.A.5). Jangkauan ketinggian suara Sadun dan Matsiru sebetulnya bukanlah capaian yang ideal untuk *kellèghān*, sebab nada tinggi yang ideal adalah nada **f.2** (698,46 Hz) dan **g.2** (783,99 Hz), sebagaimana jangkauan wilayah nada untuk kelas suara kontra tenor (*counter tenor*), yaitu suara pria yang menembus suara perempuan alto (lihat gambar 42, klasifikasi wilayah vokal manusia).

Kedua contoh *kèjhungan* ini menunjukkan teba nada *kellèghān* yang berbeda, yaitu Sadun memiliki teba yang lebih luas dari pada Matsiru. Suatu perbedaan yang jika dikaji lebih jauh nantinya memiliki implikasi pada persoalan kemampuan teknis seseorang dalam olah suara. Apabila mengacu pada permainan nada-nada tinggi *kellèghān* kedua *tokang kèjhung* tersebut, wilayah nada mereka sebetulnya masih berada dalam jenis suara tenor (suara tinggi laki-laki dewasa normal), walaupun posisi nadanya di sekitar ambang batas tertinggi jenis suara tenor.¹⁸ Namun pada kasus rekaman yang lain, ditemukan teba nada *kèjhungan* Sadun yang lebih tinggi dari contoh di atas.

Fakta bunyi yang terdeskripsi lewat melograf juga memperlihatkan adanya kontur melodi yang terputus antara bagian *kellèghān* yang melismatis dengan bagian silabis yang terjadi di hampir seluruh kalimat lagu yang ada. Kontur terputus atau 'patahan'

¹⁸ Perlu diingat pula bahwa pengelolaan nada-nada tinggi *tokang kèjhung* juga sangat dipengaruhi oleh laras gamelan yang menjadi acuannya. Dalam contoh yang direkam khusus untuk kepentingan deskripsi melograf ini kebetulan laras gamelan yang digunakan adalah gamelan Maduraras milik Ramyadi (Kelurahan Pongkoran, Bangkalan), ternyata tergolong berlaras rendah.

tersebut cenderung berjarak kurang lebih satu oktaf. Identifikasi dari beberapa kalimat lagu di atas menunjukkan akah hal itu.

Tabel 4. Jarak nada pada kontur melodi 'patahan' akhir *kellèghān*

Dari Nada	Ke Nada	Jarak Nada Yang Dilompati
2̣	3	ī 6 5
2̣	2	ī 6 5 3
2̣	1	ī 6 5 3 2

Kontur 'patahan' yang ekstrim semacam ini memberi pengertian bahwa sesungguhnya kalimat lagu *kèjhungan* dibangun dari dua level kontur melodi yang kontras, yaitu level atas dan bawah. 'Level atas' didominasi oleh corak melodi melismatis yang memiliki aspek melodi lebih menonjol dan dimainkan dalam tataran nada yang tinggi, sedangkan motif silabis menonjol di aspek liriknya dengan permainan nada-nada di tataran sedang dan rendah. Perbedaan level kontur melodi yang kontras ketika disandingkan dalam sebuah kalimat lagu yang utuh inilah yang kemudian menciptakan jarak yang lebar, sehingga terkesan patah atau adanya penurunan ekstrim.

Setiap kalimat lagu yang terdiri dari dua level kontur melodi (level atas-bawah) sangat jelas berlaku pada sajian gending *Yang-Layang*. Namun pada gending yang lain hal ini tidak berlaku, sebab umumnya gending-gending di luar *Yang-Layang* telah memiliki lagu pokok sendiri. Dalam hal ini, *tokang kèjhung* relatif terikat dengan struktur lagu pokok dan terbatasnya ruang interpretasi individu.

Struktur kalimat-kalimat lagu (dalam setiap periode gong) belum tentu menggunakan kontur melodi dengan konsep level atas-bawah tersebut secara utuh. Jika pun ada, gejalanya hanya muncul pada bagian-bagian tertentu secara tidak utuh.

Gending *Blandaran*, Oramba', atau Potongan merupakan contoh yang dapat diketengahkan untuk menjelaskan persoalan ini.¹⁹ Pada contoh ini ditunjukkan bahwa pola *kellèghān* tidak secara leluasa tampil utuh (seperti layaknya pada *kèjhungan* gending *Yang-Layang*), sebab *tokang kèjhung* menjadi terikat oleh lagu dasar dari bawaan gending tersebut.²⁰ Fenomena *kellèghān* atau kalimat lagu yang membentuk kontur level atas-bawah yang diperindah dengan pola-pola *kellèghān* pada gending-gending di luar *Yang-Layang*, juga sangat tergantung pada kemampuan tafsir *tokang kèjhung* sendiri.

Terlepas dari terbatasnya ruang untuk melakukan *kellèghān*, ciri-ciri atau atmosfer *kèjhungan* pada gending-gending lain di luar *Yang-Layang* bukannya menjadi tidak terbaca atau tidak terasa. Atmosfir *kèjhungan* yang khas tidak semata-mata ditunjukkan dari aspek melodisnya saja (kontur level atas-bawah tadi), melainkan juga dikuatkan oleh aspek-aspek yang lain, seperti: kesederhanaan tema lagunya, teknik menyanyinya yang kemudian berkaitan dengan

¹⁹ Contoh audio, diambil dari album *Naong Dājā* (Program Studi Etnomusikologi, STSI Surakarta, 2003). **File 15.** Cuplikan beberapa *gong-an* Gending *Blandaran*, Oramba', Potongan (*Sabrang Wetan*).

²⁰ Di antara *tokang kèjhung* mengistilahkan gending-gending di luar *Yang-Layang* sebagai “gending matang” karena memiliki kalimat lagu yang jelas dan apabila diubah cengkok lagunya akan menghilangkan alur kalimat lagunya. Setiap orang yang menyanyikannya akan relatif sama cengkoknya.

penginterpretasian, serta aspek liriknya yang kemudian berkaitan dengan nilai kesastraannya, dan sebagainya. Apalagi jika hal itu berkaitan dengan entitas karakter kultural setempat, maka hal ini akan menjadi lebih bermakna jauh melampaui batasan tekstualnya tersebut.

Kembali pada paparan melograf di atas, implikasinya bahwa kontur-kontur melodi yang tersaji tersebut juga menginformasikan tentang tipikal suatu *kellèghān* dan ornamen *kèjhungan* secara umum. Apabila dicermati lebih jauh, pengolahan nada-nada *kellèghān* Sadun dan Matsiru menunjukkan perbedaan. *Kellèghān* Sadun relatif lebih panjang durasinya dari Matsiru. Demikian pula dalam hal kerapatan nada, olah nada Sadun lebih nampak rapat yang ditandai oleh garis lipatan yang relatif banyak, tegas (tajam), dan meruncing, sedangkan olah nada Matsiru menunjukkan tipikal garis grafik yang sebaliknya. Maknanya bahwa olah nada Sadun lebih memperlihatkan *liggu'* atau *ènggo*²¹ yang relatif banyak dan jelas nadanya. Sementara, Matsiru memperlihatkan olah nada yang tidak banyak *liggu'* (*wiled*), tetapi gerakan nadanya lebih banyak yang menggayut (membentuk seperti *luk*) secara tajam sehingga rawan terhadap ketidak-jelasan nadanya. Karakter *kèjhungan* Matsiru memperlihatkan pola-pola *kellèghān* yang relatif pendek, tetapi hubungan nada-nadanya cenderung ekstrim lompatannya.

²¹ *Liggu'* atau *ènggo'* dapat dipahami sebagai gejala pengolahan nyanyian yang menghasilkan cengkok dengan subtil ornamen-ornamen melodis yang ada di dalamnya. Di Jawa, "cengkok" dalam konteks nyanyian mencakup subtil *gregel*, *luk*, dan *wiled*.

Sebaliknya, persoalan ketidakstabilan nada atau ketidakjelasan *pitch* nada merupakan gejala musikal yang cukup sulit diidentifikasi secara visual (melalui pembacaan melograf), tetapi relatif mudah ditangkap secara auditif. Pendengaran alami manusia justru dapat dengan mudah menemukan nada-nada yang tidak stabil itu. Ketidakjelasan *pitch* nada dalam deskripsi melograf akan terlihat berbentuk ujung lipatan yang tumpul, sedangkan suara yang memiliki kejelasan tekanan dan *pitch* nada memiliki tampilan kontur yang berbentuk ujung lipatannya meruncing. Melalui contoh-contoh per kalimat lagu yang dibaca dengan melograf di atas, ketidakstabilan nada tersebut lebih banyak muncul pada kalimat-kalimat lagu bagian *kellèghān* dari *tokang kèjhung lakè'* (Matsiru). Hampir seluruh bagian *kellèghān* Matsiru maupun kecenderungan karakter *kèjhungan lakè'* umumnya juga menunjukkan hal yang demikian (seperti juga Tabi'i). Ketidakstabilan *pitch* (nada) akhirnya menjadi bagian dari karakter *kèjhungan*, terutama pada karakter *kèjhungan* laki-laki.

Gejala musikal yang juga tergolong sulit diidentifikasi lewat deskripsi melograf adalah mengenai gejala suara *aombā'* (bergelombang). Dikatakan demikian karena bentuk kontur grafisnya relatif sulit dibedakan dengan bentuk kontur lainnya, meskipun secara auditif masih dapat dibedakan. Demikian pula halnya pada nada-nada panjang yang terdengar datar dan tanpa mengandung vibrasi pun dalam tampilan grafisnya tetap saja memperlihatkan garis yang bergelombang kecil.

Istilah *aomba'*, menurut Mudrick, merupakan imajinasi yang menggambarkan sesuatu (benda) yang diayun-ayunkan oleh ombak di tengah lautan.²² Suara *aombā'* merupakan ornamen yang sengaja dihadirkan oleh *tokang kèjhung*. Suara *aombā'* bukan seperti suara vibrasi pada umumnya, dan bukan pula suara *trill*. Jika dianalogikan, suara *aombā'* memiliki satuan gelombang yang lebih panjang (renggang) dari pada pengertian suara bergelombang pada vibrasi. Pengertian suara vibrasi dan *trill* sesungguhnya tidak dikenal dalam konsep dan teknik *kèjhungan*, walaupun secara tanpa disadari efek vibrasi itu dapat saja muncul. Suara *aombā'* sebagai sebuah ornamen, dalam *kèjhungan* biasanya muncul pada nada-nada panjang yang tidak sedang diolah secara melismatis. Ornamen ini muncul dimana saja, baik di bagian awal, tengah, maupun akhir kalimat lagu, tergantung kehendak *tokang kèjhung*-nya.

Kenyataannya, tidak semua *tokang kèjhung* punya keinginan untuk mengolah suaranya dengan ornamen *aombā'* tersebut. Kebetulan contoh yang disajikan dalam bentuk melograf tersebut, sedikit sekali ditemukan kalimat lagu *kèjhungan* yang memperlihatkan adanya ornamen *aombā'* itu. Pada *kèjhungan* Matsiru, masih ditemukan gejala ornamen *aombā'* tepatnya pada kalimat lagu pertama bagian ujung *kellèghān*.

Akhirnya, hal yang dapat disimpulkan dari uraian di atas bahwa kontur *descending*, pola dan ketinggian nada *kellèghān*, kontur yang

²² Mudrick, wawancara, 12 Oktober 2010.

curam (menyerupai patahan), *pitch* nada yang cenderung tidak tetap (tidak stabil), serta gejala suara *aombā'* yang muncul pada bagian tertentu dari suatu kalimat lagu, merupakan representasi dari kontur melodi utama tradisi *kèjhungan*. Kontur utama ini mendasari terabadikannya *kèjhungan Yang-Layang* dalam sebuah gending. Seperti dijelaskan sebelumnya, gending *Yang-Layang* merupakan gending satu-satunya yang mengakomodasi penuh kalimat-kalimat lagu yang menggunakan kontur utama tersebut. Dā'i memberi kiasan penting, “[*kèjhungan*] *Yang-Layang* merupakan tulang punggung dari semua *kèjhungan* dan gending *kèjhungan* yang ada [di Madura]”.²³ Sementara itu pada gending-gending yang lain di luar *Yang-Layang*, kontur utama *kellèghān* tidak akan selalu muncul dalam keadaan yang utuh. Bahkan, posisi munculnya *kellèghān* tergantung pada masing-masing individu dalam membaca momentum yang paling tepat untuk melakukan *kellèghān*.

3. Pola *Kellèghān*: Pusat Pengolahan *Kèjhungan* Terpenting

Kellèghān adalah sejenis pola olah vokal dalam nada-nada tinggi. Umumnya pola ini muncul di bagian awal suatu kalimat lagu, sehingga untuk memulai dibutuhkan ancang-ancang tertentu bagi penyanyinya. Disebabkan tempatnya di bagian awal dengan tuntutan pengeluaran suara yang berkeuatan penuh, maka sering kali istilah *kellèghān* berkaitan erat dengan istilah *jhuma'* atau *angkadhān* ('angkatan') suara

²³ Dāi, wawancara, 19 Agustus 2012.

yang mengawali suatu kalimat lagu. Maknanya bahwa *jhuma'* membutuhkan ancangan atau kesiapan bagi diri *pengèjhung*. Jika *tokang kèjhung* dalam keadaan kurang siap memasuki momentum *kellèghān*, maka akan menyebabkan angkatan suaranya tidak bisa maksimal atau dianggap tanggung, bahkan limbung dan tidak mantap. Momentum *kellèghān* selalu membutuhkan tenaga suara yang *powerful* agar mendapatkan kualitas suara yang *tennyeng* (tegang/kencang).

Bagi pelaku *kèjhungan*, *kellèghān* walaupun dianggap paling sulit, memeras tenaga, dan menuntut rasa percaya diri, namun mereka menyadarinya sebagai bagian terpenting dari *kèjhungan* yang harus dikuasai. Mudrick memberi kiasan penting bahwa *kellèghān* ibarat *moanna kèjhung* atau diibaratkan sebagai 'muka' (bagian paling kelihatan) dan menentukan penilaian orang terhadap kemampuan seseorang melakukan *kèjhungan*. Konsep dasar *kelleghān* semacam ini ketika diimplementasikan melahirkan pola-pola yang beragam tergantung kemampuan teknik, citarasa, jangkauan suara (ambitus), dan kemampuan interpretasi bagi pelakunya. Dengan kata lain, *kellèghān* adalah bentuk yang tersaji dalam wujud melodi nyanyian, sedangkan *ong-klaongan* adalah tenaga suaranya.

Ciri *kellèghān* terletak pada kalimat nyanyian yang berada pada level nada-nada tinggi yang diolah secara melismatis. Masyarakat tineliti memiliki pandangan bahwa semakin tinggi nada yang dicapai (*nyentèk*), maka semakin ideal *kèjhungan*-nya. Para *tokang kèjhung* yang mengolah *kellèghān* hingga mencapai nada *lu* tinggi (3) umumnya

tergolong *nyentèk* (lihat tabel jangkauan nada tertinggi para *tokang kèjhung*). Meskipun demikian, yang harus dicermati kembali apakah nada tertinggi itu dicapainya dengan suara yang mantap/kokoh (*tennyeng*) dan tidak dicapai dengan memaksakan diri (*ngaya* [Jw]).

Berikut ini, ada beberapa contoh mengenai keragaman pola *kellèghān* dari para *tokang kèjhung* yang berbeda era (era kejayaan 1970/1980-an dan masa kini). Masing-masing dipilih tiga *tokang kèjhung* karakter *binè'* (*binè'*) dan karakter *lakè'* (*lakè'an*) yang mewakili dari kedua era tersebut. Khusus mengenai *tokang kèjhung* masa lalu, dipilih berdasarkan rekomendasi beberapa narasumber yang mempunyai kapasitas akan hal itu, seperti Mudrick, Dā'i, Mat Hasan, Turi.²⁴ Sejauh ini, figur *tokang kèjhung* yang dianggap ideal dari aspek kualitas suaranya adalah Sumarto, Turi, dan Matingwar.²⁵

Atas keragaman pola *kellèghān* tersebut, ditampilkan satu bait kalimat lagu (berisi 3 atau empat kalimat dalam dua gong-an) pada masing-masing *tokang kèjhung*. Pola *kellèghān* itu merupakan bagian dari suatu pola kalimat *kèjhungan* yang utuh. Setiap pola *kellèghān* selalu disertai dengan kalimat lagu dasarnya agar terlihat hubungan

²⁴ Mudrick, penabuh senior gamelan *sanḍur* (khususnya *ricikan* kendang), *tokang kèjhung lakè'*, dan *panjhāk lako* (pemain pemeran tokoh cerita *sanḍur*); Dā'i, penabuh senior gamelan *sanḍur* (khususnya *ricikan* bonang); Mat Hasan, penabuh senior gamelan *sanḍur* (khususnya *ricikan* bonang); serta Turi (mantan *tokang kèjhung* asal Pandamawu Kab. Pamekasan yang sangat populer di era 1970-1980an).

²⁵ Sayangnya, yang didapat hanya album rekaman komersial Matingwar saja. Sebuah rekaman yang diduga kuat dinyanyikan oleh Sumarto (mantan *tokang kèjhung* asal Ketapang Kab. Sampang yang sangat populer di era 1970-1980an), didapat dari hasil rekaman kelompok *sanḍur* "Bintang Remaja" yang tanpa menyebut nama *tokang kèjhung*-nya yang direkam oleh Jack Body and Yono Sukarno (1977 & 1983) dalam album bertitel *Music of Madura*. Sementara, Turi tidak ditemukan hasil rekamannya, sehingga tidak dapat dijadikan contoh.

kalimat melodi lagunya. Adapun keenam *tokang kèjhung* yang dijadikan contoh adalah Sadun, Matsiru, Misdali (era sekarang), dan di era masa lalu (tahun 1970an) diwakili Tabi'i, Matingwar, dan *tokang kèjhung binè'* dari kelompok 'Bintang Remaja' (Sumarto [?]).

File 16. Sadun (*kèjhungan* karakter *binè'*)

Sadun : karakter <i>binè'</i>	
Pola <i>Kellèghān</i>	Pola Kalimat Lagu Selanjutnya
$\dot{2} \quad \dot{3} \dots \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \quad \dot{2}$ Bu - lā	$33 \quad 2 \quad \underline{2 \cdot 3^2 1} \cdot 33 \quad \underline{3 \cdot 6} \dots \underline{3 \cdot 2} \cdot 1 \dots \dots$ kerronga Ka' dāri lang- a-lang yā
$\dot{3} \cdot \dot{2} \dot{3} \cdot \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1} \cdot \dot{2}$ Do a do	$32 \quad 2 \quad \underline{32 \cdot 3^2 1^{21}} \underline{6} \cdot 22 \quad 1 \quad \underline{1 \cdot 3613} \quad 1 \cdot \underline{6} \quad \underline{16} \dots$ mayune-la' nyenana jhā- i sē- dā
$\dot{1} \quad \dot{2} \cdot \dot{3} \dot{2} \dot{1} \cdot \dot{2} \dot{1} \underline{6} \cdot \dot{2}$ Bu- lā	$32 \quad 2 \quad \underline{3 \cdot 2^{121}} \underline{6} \cdot \underline{23} \quad 5 \cdot 2 \quad \underline{3 \cdot \dots 2}$ pakerro-nga lo' ka- pa- lang
$\dot{2} \dot{2} \quad \dot{3} \cdot \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{1} \underline{6} \cdot \dot{2}$ Laol- le	$2 \quad 2 \quad \underline{16} \dots \dots 12 \quad 3 \cdot 1 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad \underline{3^{53} 23^{53} 2} \dots$ katè- la' moanna bhāi rèng lakè'

Gambar 33:
Sadun, frase-frase *kèjhungan* karakter *binè'*

Keterangan:

1. Khusus untuk penotasian *kèjhungan* Sadun dan Matsiru, tidak ada pembubuhan ketukan metris apapun karena di dalam rekaman suaranya ketukan *ricikan* penanda tidak turut dimasukkan.
2. Titik-titik di antara notasi bukan sebuah harga nada, melainkan ancangan atau perkiraan kasar panjang pendeknya suatu nada. Notasi ini hanya untuk memberikan gambaran tentang rangkaian nada yang terdengar dalam rekaman file audio.
3. Notasi untuk nada-nada melismatis: ada yang ditulis dalam angka yang besar (menunjukkan pergerakan nadanya jelas), sedangkan angka kecil menunjukkan pergerakan nada yang relatif kurang jelas.

4. Tanda \sim di atas not untuk menjelaskan nada panjang dibawakan dengan suara *aombā'* (menggelombang).
5. Tanda \neg di atas not menjelaskan nada-nada yang tidak jelas.

File 17. Matingwar (*kèjhungan* karakter *binè'*)

Matingwar : karakter <i>binè'</i>	
Pola <i>Kellèghān</i>	Pola Kalimat Lagu Selanjutnya
$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{6} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \end{array}$	
$\begin{array}{c} 6 \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{2} \\ \text{La-o-le} \end{array}$	$\begin{array}{c} \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{2} \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 5 \quad 2 \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{6} \quad 2 \quad \overset{\sim}{5} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad 3 \\ \text{ka- bit tana dhāghā te-nar ka-na'} $
$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{6} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{2} \end{array}$	
$\begin{array}{c} 6 \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{2} \\ \text{Do a do} $	$\begin{array}{c} 1 \quad 2 \quad 3 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{5} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad 2 \\ \text{karanjhāng mara bulā bāddhāna rotè ya} $
$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{2} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \end{array}$	
$\begin{array}{c} \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{2} \\ \text{A do} $	$\begin{array}{c} 6 \quad 5 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \quad \overset{\sim}{5} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad 6 \quad 5 \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad 1 \\ \text{pa'kastana nyarè bulā penar ka-na'} $
$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{2} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{6} \end{array}$	
$\begin{array}{c} \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{6} \quad \overset{\sim}{2} \\ \text{Jā'enjā'} $	$\begin{array}{c} 3 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad 1 \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad 1 \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{5} \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{6} \\ \text{pelangghāna masakè' atè doado} $

Gambar 34:
Matingwar, frase-frase *kèjhungan* karakter *binè'*

Keterangan:

1. Cara pembacaan notasi berdasarkan ketukan ketuk-kempyang-kempul-kenong-gong, walaupun bagi para *tokang kèjhung* hanya mengacu pada momentum *seleh* kempul-kenong-gong.
2. Notasi untuk sasaran nada-nada melismatis: ada yang ditulis dalam angka yang besar dan angka kecil. Angka besar

menunjukkan pergerakan nadanya jelas, sedangkan angka kecil menunjukkan pergerakan nadanya relatif kurang jelas.

3. Tanda \sim di atas not untuk menjelaskan bahwa nada panjang dibawakan dengan suara *aombā'* (menggelombang).
4. Tanda \neg di atas not menjelaskan nada-nada yang tidak jelas.

File 18. 'Bintang Remaja' (*kèjhungan* karakter *binè'*)

'Bintang Remaja' : karakter <i>binè'</i>	
Pola <i>Kellèghān</i>	Pola Kalimat Lagu Selanjutnya
$\underline{+ \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{6}}$	$\underline{+ \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{3}}$
Frase kalimat lagu 1 tidak dinyanyikan	
$\underline{+ \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{6}}$	$\underline{+ \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{2}}$
6 $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{3}$ \sim $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{1}$	3 3 3 5 3 3 $\overset{653}{2}$ 2 2 3 2
Terronga dila- o'- na la	cora'nyennana jhā-i rēng la- kè'
$\underline{+ \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{2}}$	$\underline{+ \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{1}}$
$\underline{2}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{3}$ \sim $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$	32 $\overset{\sim}{1}$ 2 3 5 2 1 $\overset{\sim}{121}$
Bulā sèdā	kerronga la soro palang kana'
$\underline{+ \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{2}}$	$\underline{+ \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{6}}$
$\underline{1}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{2}$	3 3 2 2 3 $\overset{32}{5}$ 2 1 1 1 $\overset{521^{21}}{6}$
Jā' enjā'	ngatēla' moana bhāi rēng lakè'

Gambar 35:

'Bintang Remaja', frase-frase *kèjhungan* karakter *binè'*

File 19. Matsiru (*kèjhungan* karakter *lakè'*)

Matsiru : karakter <i>lakè'</i>	
Pola <i>Kellèghān</i>	Pola Kalimat Lagu Selanjutnya
$\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{3} \ \dot{3} \ \dot{1} \ \underline{\dot{2} \dots \dot{2} \dot{2} \dot{1}}$ Jhā' panyongsang yā le	$\bar{2} \ \underline{\dot{1}.65} \ \underline{\bar{3} \bar{2} \bar{1}} \ 1 \ 1 \dots$ co- pa mètèng kana'
$\dot{1} \dot{1} \ \underline{\dot{3}. \ \dot{2}. \dot{1}. \ \dot{2}.}$ Jā'en- jā'	$\bar{3} \ 2 \ 2 \ \underline{\bar{3} \cdot \bar{2} \bar{3} \bar{2} \bar{1}} \bar{6}. \ 1 \ 2 \ \underline{\bar{3} \bar{2}} \ \bar{2} \ \bar{3} \ \underline{\bar{2} \bar{1} \bar{2} \bar{1}} \bar{6} \dots$ ngala' ghulā ta-dā' bād-dhā- na
$\dot{2} \ . \ \underline{\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1}}$ Jhā' pa	$3 \ 1 \ 2 \ 3 \ \underline{2 \bar{1} \bar{2} \bar{1}} \bar{6}. \ 2 \ 2 \ \underline{\bar{3} \bar{2} \bar{1}} \ 2 \ 3 \dots$ posang ru-wa a-na' en o- rēng
$\underline{\bar{3} \bar{2}} \ \underline{\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{1} \ \bar{2}}$ Jā'enjā'	$\bar{1} \ 2 \ \underline{\bar{3} \cdot \bar{2} \bar{3} \bar{2} \bar{1}} \bar{6} \dots \ 1 \ 1 \ 2 \ \bar{2} \ \underline{\bar{1}. \bar{2}} \dots$ pa'ghi-lā tadā' tambhāna

Gambar 36:Matsiru, frase-frase *kèjhungan* karakter *lakè'***Keterangan:**

1. Khusus untuk penotasian *kèjhungan* Sadun dan Matsiru, tidak ada pembubuhan ketukan metris apapun karena di dalam rekaman suaranya ketukan *ricikan* penanda tidak turut dimasukkan.
2. Titik-titik di antara notasi bukan sebuah harga nada, melainkan ancangan atau perkiraan kasar tentang panjang pendeknya suatu nada. Pencatatan notasi ini hanya untuk memberikan gambaran tentang rangkaian nada yang terdengar dalam rekaman file audio.

File 20. Tabi'i (*kèjhungan* karakter *lakè'*)

Tabi'i : karakter <i>lakè'</i>	
Pola <i>Kellèghân</i>	Pola Kalimat Lagu Selanjutnya
$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{6} \end{array}$	$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{3} \end{array}$
$\begin{array}{c} \text{ii} \overset{\sim}{2} \quad \text{i} \overset{\sim}{6} \quad \text{i} \overset{\sim}{6} \quad \overset{\sim}{2} \\ \text{Laole} \end{array}$	$\begin{array}{c} 3 \quad 3 \quad 5 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad 1^{321} \overset{\sim}{6} \quad 1 \quad 2 \quad 3^{212} \overset{\sim}{3} \\ \text{wa' kaos topo-na dā- dā na'-ka-na'} \end{array}$
$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{6} \end{array}$	$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{2} \end{array}$
$\begin{array}{c} \overset{\sim}{3} \quad \text{ii} \quad \overset{\sim}{2} \quad \text{i} \overset{\sim}{6} \quad \text{i} \overset{\sim}{6} \\ \text{Jā'enjā'} \end{array}$	$\begin{array}{c} 6 \overset{\sim}{1} \quad 2 \quad 3^{12321} \quad 6 \overset{\sim}{1} \quad 2 \quad 1 \quad \overset{\sim}{2} \quad 6 \quad 1 \quad 2 \quad 5^{23126} \overset{\sim}{2} \\ \text{pita cel- leng ayo ka kodung tangale'}$
$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{2} \end{array}$	$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{1} \end{array}$
$\begin{array}{c} \text{i} \overset{\sim}{2} \quad \text{i} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{2} \\ \text{Sèdā} \end{array}$	$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \quad 1 \quad \overset{\sim}{2} \quad 6 \quad 2^3 \quad 2^1 \quad 2 \quad 5 \\ \text{koros marghāna sè- dā binè'}$
$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{3} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{2} \end{array}$	$\begin{array}{c} + \quad . \quad + \quad \overset{\sim}{1} \quad + \quad . \quad + \quad \overset{\wedge}{6} \end{array}$
$\begin{array}{c} 3^{232} \overset{\sim}{1} \quad . \quad \text{i} \quad \overset{\sim}{2} \quad 6 \overset{\sim}{2} \quad \text{i} \quad . \\ \text{Jā 'njā'} \end{array}$	$\begin{array}{c} 3 \quad 5 \quad 6 \quad \text{i} \quad 3 \quad 6 \quad 3^{21} \overset{\sim}{6} \quad 6 \quad 1 \quad 2 \quad 2 \quad 1 \quad 3^{235321} \overset{\sim}{2} \quad 3^{2321} \overset{\sim}{6} \quad 6 \\ \text{siang malam a-le' lo'nyèddhā tèdung cong}$

Gambar 37:Tabi'i, frase-frase *kèjhungan* karakter *lakè'*

Keterangan:

1. Cara pembacaan notasi berdasarkan ketukan ketuk-kempyang-kempul-kenong-gong, walaupun bagi para *tokang kèjhung* hanya mengacu pada momentum *seleh* kempul-kenong-gong.
2. Notasi untuk sasaran nada-nada melismatis: ada yang ditulis dalam angka yang besar dan angka kecil. Angka besar menunjukkan pergerakan nadanya jelas, sedangkan angka kecil menunjukkan pergerakan nadanya relatif kurang jelas.

File 21. Misdali (*kèjhungan* karakter *lakè'*)

Misdali : karakter <i>lakè'</i>	
Pola <i>Kellèghān</i>	Pola Kalimat Lagu Selanjutnya
$\begin{array}{ccccccc} + & . & + & \overset{\sim}{1} & + & . & + & \overset{\wedge}{6} \end{array}$	$\begin{array}{ccccccc} + & . & + & \overset{\sim}{1} & + & . & + & \overset{\wedge}{3} \end{array}$
Frase kalimat lagu 1 tidak dinyanyikan	
$\begin{array}{ccccccc} + & . & + & \overset{\sim}{1} & + & . & + & \overset{\wedge}{6} \end{array}$	$\begin{array}{ccccccc} + & . & + & \overset{\sim}{3} & + & . & + & \overset{\wedge}{2} \end{array}$
$\begin{array}{ccccccc} \dot{1} & \dot{2} & \dot{3} & \dot{3}^{\dot{3}\dot{2}\dot{2}\dot{2}} & \dot{1}^{\dot{2}\dot{2}\dot{1}} & 3 & \\ \text{Sanajjān} & \text{le} & & & & & \end{array}$	$\begin{array}{ccccccc} 1 & 2 & 1 & \overset{\cdot}{6} & & & \\ \text{bā-u} & \text{lamon} & & & & & \end{array}$
$\begin{array}{ccccccc} + & . & + & \overset{\sim}{3} & + & . & + & \overset{\wedge}{2} \end{array}$	$\begin{array}{ccccccc} + & . & + & \overset{\sim}{3} & + & . & + & \overset{\wedge}{1} \end{array}$
$\begin{array}{ccccccc} 2 & & \dot{2} & \dot{3} & \dot{3} & \dot{3} & \dot{3} & \dot{1} & \dot{2}^{\dot{3}\dot{2}\dot{1}} & \dot{2}^{\dot{1}\dot{6}} & & \end{array}$	$\begin{array}{ccccccc} \dot{3}\dot{1}\dot{2}\dot{6} & & 3 & 3 & 2 & 1 & & 1 & & & \end{array}$
$\begin{array}{ccccccc} \text{Rassa} & \text{sossa} & \text{tanga-le} & & & & & & & & \end{array}$	$\begin{array}{ccccccc} \text{e} & & \text{tamba} & \text{bhingong} & & & & & & & \end{array}$
$\begin{array}{ccccccc} + & . & + & \overset{\sim}{3} & + & . & + & \overset{\wedge}{2} \end{array}$	$\begin{array}{ccccccc} + & . & + & \overset{\sim}{1} & + & . & + & \overset{\wedge}{6} \end{array}$
$\begin{array}{ccccccc} \dot{1} & \dot{2} & \dot{3} & \dot{2} & \dot{1} & \overset{\cdot}{6} & \dot{2}^{\dot{3}} & \\ \text{E} & & & & & & \text{e} & \end{array}$	$\begin{array}{ccccccc} 1 & 2 & 1 & \overset{\cdot}{6} & & 2 & 2 & 3 & 1^2 & 1 & 3 & \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} & \\ \text{a-yo' ghibā} & & & & & \text{kèng} & \text{ajhā-lānan} & & & & \text{rad-dhin} & \end{array}$

Gambar 38:
Misdali, frase-frase *kèjhungan* karakter *lakè'*

Tiga atau empat pola kalimat lagu *Yang-Layang* seperti contoh-contoh di atas itulah yang selalu dinyanyikan secara terus-menerus, dipertahankan oleh masing-masing individu, menjadi ciri khas dan sekaligus jatidiri bagi keberadaan seorang *tokang kèjhung*. Dalam praktiknya, seseorang dapat membawakan pola *kèjhungan* yang utuh hingga berkali-kali, tetapi pada dasarnya mereka hanya mengacu pada tiga/empat pola kalimat yang telah dibuatnya sendiri dan dimapankan.

Hal-hal yang dapat dicermati dari pola-pola kalimat nyanyian yang dijabarkan dalam bentuk notasi di atas, antara lain mengenai alur melodi, gejala melismatis dan silabisnya, bentuk *liggu'* (ornamen melodi), hingga hubungan pergerakan melodi nyanyian dengan lirik nyanyian²⁶. Sementara, informasi mengenai tingkat ketegangan suara dan greget (ekspresi), tidak terakomodasi dalam penotasian konvensional tersebut melainkan hanya dapat dicermati secara auditif.

Beberapa kecenderungan yang dapat diamati dari uraian penotasian di atas bahwa keenam *tokang kèjhung* dalam pengolahan pola *kellèghān* memiliki kecenderungan yang sama. Konsentrasi olah nada melismatis mendominasi pada hampir seluruh bagian pola *kellèghān*. Setiap awal kalimat nyanyian hampir selalu menunjukkan adanya angkatan lagu yang disebut *jhuma'*, yaitu terjadi pada dua-tiga nada awal dengan posisi nada tinggi. Selanjutnya disusul oleh permainan nada-nada secara melismatis hingga akhir *kellèghān*. Wilayah permainan nada *kellèghān* berkisar pada nada 6 1 2 3.

Setiap *tokang kèjhung* juga menunjukkan cara-cara pengolahan pola-pola *kellèghān* dengan gejala yang hampir sama. Mereka dalam mengolah pola *kellèghān* per kalimat lagu nampak saling memiliki kaitan yang diikat oleh adanya ide motif melodi. Keterkaitan antar pola *kellèghān* yang diterapkan masing-masing *tokang kèjhung* di atas

²⁶ Perlu dibedakan penggunaan istilah “nyanyian” dengan “lagu”. Pengertian “nyanyian” lebih mengakomodasi detail-detail ornamennya atau *liggu'* (Jawa: *wiled, luk, greget*), sedangkan pengertian “lagu” lebih memfokuskan diri pada melodi inti suatu nyanyian. Demikian pula dengan “lirik nyanyian” dipahami sebagai lirik yang mengakomodasi kata-kata hias selain lirik pokoknya.

menunjukkan adanya suatu ide motif melodi yang mampu 'mengikat' atau menjadi dasar pengembangan setiap pola *kellèghān*-nya. Meskipun ide motif melodi itu umumnya tidak disadari keberadaannya oleh masing-masing, tetapi keterkaitan antar pola *kellèghān* yang mereka bangun menjelaskan akan hal itu. Contoh yang paling gamblang dapat diamati pada contoh kasus atas pola-pola *kellèghān* yang dikembangkan Tabi'i.

Tabel 5. Pola-pola *kellèghān* yang dikembangkan Tabi'i

Pola <i>Kellèghān</i> Tabi'i	Pokok Ulasan
$\dot{i} \dot{i} \dot{2} \dots \dot{i} \dot{6} \dot{i} \dot{6} \dot{2}$ Lao-le	Motif melodi $\dot{i} \dot{2} \dots \dot{i} \dot{6}$ ini yang dikembangkan Tabi'i dalam mengolah pola-pola <i>kellèghān</i> -nya.
$\dot{i} \dot{i} \dot{2} \dots \dot{i} \dot{6} \dot{i} \dot{6}$ Jā'enjā'	Pengembangan pola <i>kellèghān</i> Tabi'i menunjukkan gejala yang relatif paling
$\dot{i} \dot{2} \dots \dot{i} \dot{6} \dot{2}$ Sèdā	konsistensi atas pengembangan motif melodinya. Pola <i>kellèghān</i> pertama
$\dot{i} \dot{2} \dots \dot{i} \dot{6} \dot{2}$ Jā' njā'	menunjukkan pengolahan yang paling lengkap, sedangkan pola ketiga adalah yang paling sederhana.

Keterangan:

Periksa kembali **File 20** Tabi'i (*kèjhungan* karakter *lakè'*)

Persoalannya bahwa gejala konsistensi dari pengembangan motif melodi yang dilakukan secara disiplin tidak lantas dikatakan paling baik ataupun ideal di mata apresiannya. Hal ini menunjukkan tentang

berjaraknya antara idealitas dan kenyataan. Sebagai contoh, pola *kellèghān* yang dikembangkan Tabi'i tersebut justru dikatakan monoton oleh kalangan mereka sendiri (*tokang kèjhung* dan penabuh gamelannya). Keempat narasumber tersebut (Mudrick, Dā'i, Mat Hasan, dan Turi) kurang memberi apresiasi yang positif terhadap pola *kellèghān* Tabi'i, tetapi mengakui terhadap totalitas ekspresinya.

Sementara, keempat narasumber tersebut memberi apresiasi positif terhadap *kèjhungan binè'* Matingwar, Sadun, *tokang kèjhung* Bintang Remaja yang diduga dibawakan Sumarto. *Tokang kèjhung* tersebut dinilai memiliki pola *kellèghān* yang indah dan relatif variatif. Indikasi *tokang kèjhung* yang memiliki kecakapan dalam mengolah nada (terutama melismatis) sering kali ditandai dari panjangnya pola *kellèghān* dan ornamen-ornamen melodis yang dipertunjukkannya. Parameter penilaian mereka berkisar pada persoalan pola *kellèghān*, *liggu'* (aspek ornamentasi), serta capaian ketegangan suara dan penjiwaannya.

Jika mengamati pola-pola *kellèghān* Sadun, Matingwar, dan Sumarto ('Bintang Remaja'), ketiganya tidak terkesan terikat dengan motif melodi yang pada dasarnya mereka tentukan sendiri. Namun sebagai sebuah ide, kehadiran motif melodi mereka masih dapat diamati jejaknya. Meskipun pola *kellèghān* di antara ketiganya berbeda ataupun setiap *tokang kèjhung* dalam melakukan angkatan *kellèghān* dengan nada yang berbeda, tetapi ujung kalimat *kellèghān* cenderung memilih *seleh* (terminal) nada *ro* (2) tinggi. Artinya, nada *ro* tinggi

secara estetis menjadi nada penting yang dinilai paling mantap untuk mengakhiri suatu kalimat pendek *kellèghān*.

Pada dasarnya, tidak ada satu ketentuan pun yang mengikat seorang *tokang kèjhung* untuk menerapkan satu ide motif melodi yang kemudian dikembangkan ke dalam pola-pola *kellèghān* mereka. Bahkan, di antara pengamatnya (seperti Dā'i dan Mudrick) menganjurkan bahwa semakin bervariasi suatu pola *kellèghān*-nya, maka akan semakin dipandang sebagai *tokang kèjhung* yang kreatif. Namun, fakta musikal yang tersajikan dalam pola-pola *kellèghān* menunjukkan gejala yang relatif terikat dengan pengembangan pola sebelumnya. Kecenderungan tersebut nampak jelas hubungannya antara pola *kellèghān* pertama dengan pola *kellèghān* berikutnya yang alurnya hampir sama, terutama pada dua kalimat pertama (liriknya berisi sampiran). Berbeda halnya dengan pola-pola kalimat lagu setelah pola *kellèghān*, yaitu pola melodi selanjutnya yang lebih beragam arah melodinya sesuai dinamika lirik lagu yang dikembangkan (reinterpretasi) oleh masing-masing individu.

Ada satu hal lagi yang memberikan pengaruh terhadap performa pola *kellèghān* (khususnya) dan pola cengkok *kèjhungan* pada umumnya, yaitu acuan pelaku *kèjhung* di dalam memilih karakter feminin atau maskulin. Atas dasar acuan inilah, kesadaran untuk membentuk karakterisasi *gender kèjhungan* dimulai. Pilihan karakter *gender* akan mempengaruhi pada penerapan teknik-teknik menyanyi dan tuntutan totalitas ekspresi yang nantinya berbeda.

Adanya penerapan teknik dan kesadaran peran *gender* yang disandangnya, seorang *tokang kèjhung* dapat memunculkan pola *kellèghān* yang berbeda antara karakter *binè'* (feminin) dan *lākè'an* (maskulin). Apabila memperhatikan contoh-contoh pola *kèjhungan* di atas (terutama pada *kellèghān*), maka pola *kellèghān* pada karakter *binè'* nampak relatif lebih dinamis pergerakan kontur melodinya, atau dengan kata lain banyak mengandung ornamen melodi. Gejala tersebut dapat diamati dari relatif panjangnya corak melismatis yang dikembangkan *tokang kèjhung binè'*. Kalaupun ada corak melismatis yang dikembangkan oleh *tokang kèjhung lakè'an*, relatif lebih tegas (jelas) nada-nada yang dibawakannya (perhatikan kembali pola *kellèghān* pada Misdali dan Tabi'i).

4. Ornamen Kèjhungan: Ruang Tafsir Tokang Kèjhung

Menurut Silverberg, istilah 'ornamentasi' didefinisikan sebagai proses membayangkan, menciptakan dan menempatkan ornamen menjadi pertunjukan musik untuk tujuan menghidupkan, mempercantik atau memperdalam emosi pada saat tertentu, dan istilah 'hiasan' [ornamen] adalah produk akhir yang dihasilkan dari proses ornamentasi. Setiap ornamen memberikan informasi rinci tentang faktor-faktor seperti hubungan *pitch*, hubungan ritmis, penempatan suku kata (lirik), selain dinamika, aksen, dan *legato*

[melismatis].²⁷ Dengan kata lain, suatu ornamen (hiasan) membawa implikasi yang lebih luas terhadap hal-hal mendasar dari keberadaan suatu gaya nyanyian. Meskipun tujuannya adalah menghidupkan, mempercantik, memperdalam emosi, tetapi keluarannya (produk ornamennya) sangat tergantung pada faktor-faktor kultural yang mempengaruhi estetika musikal pelakunya.

Searah dengan pemahaman tersebut, pengertian definitif tentang ornamen dalam konteks *kèjhungan* ditemukan pada hiasan melodi lagu yang hanya mengenal sebuah istilah saja disebut *liggu'*. Sebagaimana pada budaya musik daerah lainnya, keberadaan ornamen dalam suatu nyanyian merupakan salah satu penentu ciri atau gaya sebuah nyanyian. Dalam konteks nyanyian daerah, setiap wilayah budaya nyanyian memiliki gaya dan istilah dengan pengertiannya sendiri, seperti: *gregel* di Jawa Tengah, *senggol* di Sunda, *bilukan* di *jawatimuran*, dan *liggu'* di Madura. Definisi atau pemahaman terhadap pengolahan ornamen tersebut di setiap daerah dapat berbeda. Parameternya adalah persoalan nada, ritme, tenaga (pemroduksian suara), harmoninya, dan sebagainya.

Liggu' merupakan produk akhir dari proses ornamentasi (sebagaimana Silverberg di atas). Meskipun demikian, implikasi yang menyertai atas proses ornamentasi *kèjhungan* ini relatif banyak. Harus

²⁷ Misoon Ghim Silverberg, " 'He Was Despised' In Writing And Performance: A Study Of Vocal Ornamentation In One Aria From Handel's Messiah Using Objective And Subjective Listening Practice", *Ph.D. Dissertation* the Temple University Graduate Board, 2010, 42.

diakui bahwa faktor *pitch*, jarak nada (*embat*), ritme *kèjhungan*, dinamika, aksen, melismatis dan penempatan lirik, menjadi unsur pembentuk lahirnya sebuah ornamen *liggu'* pada *kèjhungan*. Faktor-faktor tersebut telah dijelaskan dalam beberapa sub bab yang lain: sub bab kontur melodi (A.2), pola *kellèghān* (A.3), ketinggian nada (A.5), jarak nada (A.6), tipikal suara (A.7), sub bab teknik vokalisasi *kèjhungan* (C.1-2-3-4), serta sub bab karakterisasi berdasarkan peran *gender*-nya (D.1-2-3).

Keberadaan ornamen *liggu'* tidak bisa dapat dipisahkan dengan unsur-unsur teknik vokalnya, seperti kualitas *nyendhāl* atau gejala menyanyi yang terkesan menghentak-hentak; *greget* (*ngaret-kaghiren*) yang berkaitan dengan ekspresi emosional yang ditampilkan saat *ngèjhung* (menyanyi); *tennyeng* (ketegangan suara), *nyenèk* (capaian nada tinggi), *santa'* (nyaring), serta beberapa istilah lainnya yang muncul dari praktik menyanyi (aspek teknik suara *kèjhungan*).

Liggu' (seperti yang telah disinggung sebelumnya) atau *enggo*²⁸ merupakan gejala untuk memperindah alur melodi lagu *kèjhungan* yang pengolahannya berdasarkan pada detail ornamen-ornamen melodis di dalam cengkok nyanyian. *Liggu'* dapat disepadankan dengan *bilukan*²⁹ [*Jawatimuran*] yang juga mengarah pada pengertian

²⁸ *Enggo'* (kelok) nampaknya memiliki pengertian yang sama dengan istilah *bilu'an* (kelokan) pada penjelasan mengenai ornamen melodis *kidungan jawatimuran*.

²⁹ *Bilukan* berasal dari kata belok[an] atau kelok[an]. Istilah ini digunakan untuk menyebut cengkok dan *gregel* dalam gaya nyanyian *jawatimuran*. Joko Santoso menyebut "*belukan*" dalam tulisannya "Kartolo Kreativitasnya dalam Kidungan *Jula-Juli* dan Lawakan", Tesis S-2 Jurusan Pengkajian Seni Institut Seni Indonesia Surakarta, 2007, 45.

subtil *gregel*, *luk*, dan *wiled* di dalam cengkok nyanyian di Jawa Tengah. Apabila kemampuan olah vokal *bilukan* sering dijadikan ajang kontestasi bagi kalangan pengidung *jawatimuran*, sedangkan di Madura (khususnya pada *kèjhungan bārā'*) tidak cukup dengan kemampuan *liggu'* semata, melainkan harus melihat pula kualitas ketegangan suaranya.

Skala pengertian *liggu'* menjadi relatif beragam ketika dijabarkan lebih operasional. *Liggu'* terbagi dalam *liggu' rajā* atau 'liukan besar', *liggu' kènè'* atau 'liukan kecil', serta wujud ornamen mikro *aonjan* dan *aombā'*. Penjabarannya sebagai berikut.

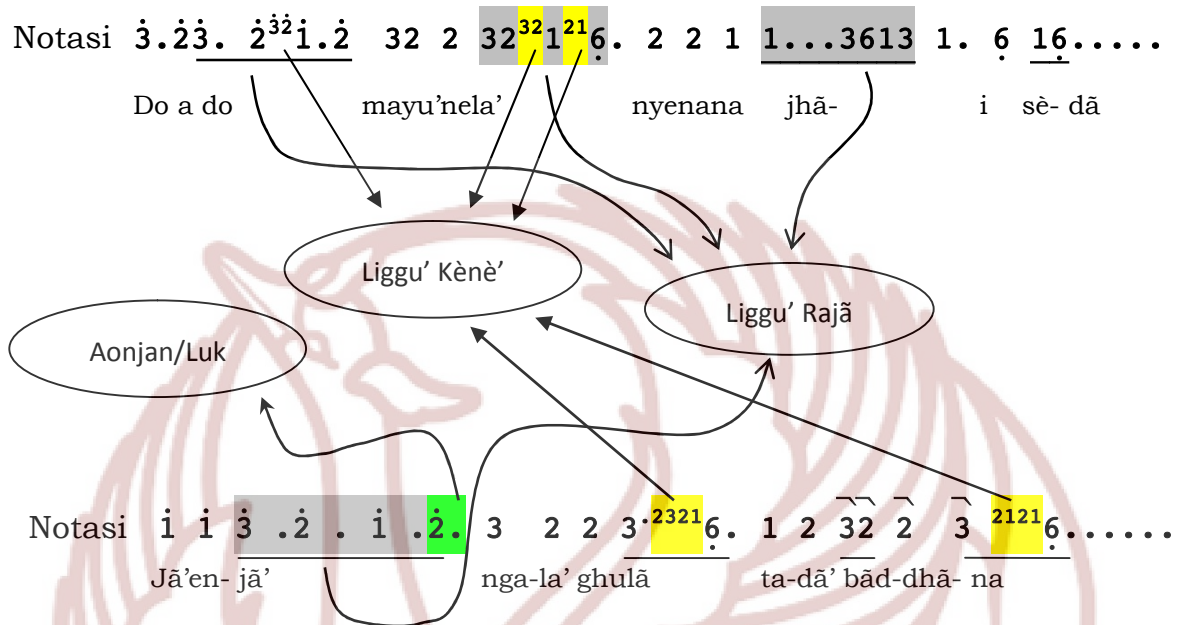
- 1) *Liggu' rajā* (liukan besar) diidentifikasi untuk nada-nada yang relatif tidak rapat sehingga satuan nadanya terdengar cukup jelas satuan nadanya, dan kesan melodi terasa mengayun. Gerak melodi pada *liggu' rajā* ini teridentifikasi sebagai gerak melodi melismatis, dan ini cenderung terjadi di sepanjang pola *kellèghān*.
- 2) *Liggu' kènè'* (liukan kecil), barangkali sepadan dengan istilah *gregel* dalam vokal Jawa, yaitu gejala liukan kecil berupa nada-nada kecil dan rapat, semacam ornamen mikro atau hiasan kecil yang satuan nadanya sering terdengar tidak jelas, tetapi kehadirannya begitu terasa. Liukan kecil muncul di antara *liggu' rajā* (liukan besar), bahkan dapat pula muncul di antara nada-nada yang silabis.

- 3) *Aonjan* (mengayunkan atau bahkan menghempas). Sebetulnya istilah ini tidak dimengerti sebagai istilah yang berdiri sendiri, karena dianggap menjadi bagian dari unsur *liggu' rajā*. Namun karena bentuknya yang spesifik, maka perlu dijelaskan tersendiri. *Aonjan* hanya tersusun dari satu atau kadang dua nada saja, yang disuarakan seperti layaknya orang 'membuang suara' atau menuntaskan ujung pola *kellèghān* dan menghubungkan antara nada tinggi dengan nada rendah (seperti yang kerap terjadi pada momentum kontur melodi 'patahan' yang ekstrim dari ujung *kellèghān* menuju bagian pokok kalimat nyanyian berikutnya.
- 4) *Aombā'* (bergelombang), merupakan sejenis ornamen mikro berupa suara seperti efek vibrasi pada umumnya, tetapi tidak seperti *trill*. Jika dianalogikan, suara *aombā'* memiliki satuan gelombang yang lebih panjang (renggang) dari pada pengertian suara vibrasi pada umumnya. *Aombā'* biasanya muncul pada nada-nada panjang yang tidak sedang diolah secara melismatis tetapi lebih karena efek dari penjiwaan *pengèjhung*-nya.

Apabila memperhatikan contoh dari sepotong kalimat *kèjhungan* Sadun dan Matsiru dalam wujud notasi di bawah ini, maka dapat diidentifikasi kembali bagian-bagian ornamen seperti yang dimaksud pada pengertian *liggu'* di atas.

File 22.a. Liggu' (Sadun/ Yang-Layang/ Frase b)

File 22.b. Liggu' (Matsiru/ Yang-Layang/ Frase b)



Gambar 39:

Identifikasi ornamen pada frase/kalimat *kèjhungan*
(contoh kasus: Sadun dan Matsiru)

Keterangan:

Liggu' rajā teridentifikasi dalam gerak melodi yang melismatis (angka notasi diblok dengan warna abu-abu); *liggu' kènè'* diblok dengan warna kuning; *aonjan* diblok dengan warna hijau.

Keragaman *kellèghān* dan keragaman ornamen *kèjhungan* tidak dapat dilepaskan dari asumsi dasarnya mengenai ketiadaan ketentuan yang mengikat. Balungan gending *Yang-Layang* sebagai acuan dasar lagu *kèjhungan*, ditafsir secara individual relatif bebas sehingga setiap individu dapat menghasilkan pola kalimat lagu sendiri, menghasilkan beragam pola *kellèghān*, serta beragam pola ornamen. Meskipun demikian, secara garis besar, keragaman tersebut dapat diidentifikasi dengan jelas.

Sosok individu yang memiliki ruang tafsir memadai dan konsisten menjadi entitas yang penting dalam *kèjhungan*. Contoh konkrit atas tafsir individual dapat diamati pada kasus *tokang kèjhung* Sadun dan 'Bintang Remaja' dalam menginterpretasi lirik pokok yang berasal dari pantun atau dalam istilah lokal disebut *paparèghān* (*parikan*). Perbedaan interpretasi antara Sadun [**S**] dan 'Bintang Remaja' [**BR**] tersebut menghasilkan tidak saja liriknya yang berbeda, melainkan pola kalimat lagu berikut dengan ornamen melodi lagunya berbeda, serta *isen-isen* kata yang menghiasi liriknya pun berbeda. Berikut perbandingannya:

	Pola <i>Kellèghān</i>	Pola Kalimat Lagu Selanjutnya
S	$\dot{2} \ \dot{3} \dots \ \dot{2}\dot{3}\dot{2} \cdot \dot{3}\dot{2}\dot{1} \cdot \dot{2}$ Bu- lā	$33 \ 2 \ 2 \cdot 32 \ 1 \cdot 33 \ 3 \cdot 6 \dots \dot{3} \cdot \dot{2} \cdot 1 \dots \dots$ terronga Ka' dāri lang- a-lang yā
S	$\dot{3} \cdot \dot{2}\dot{3} \cdot \dot{2} \cdot \dot{3}\dot{2}\dot{1} \cdot \dot{2}$ Do a do	$32 \ 2 \ 32 \ 32 \ 1 \cdot 21 \cdot 6 \cdot 22 \ 1 \ 1 \dots 36 \ 13 \ 1 \cdot 6 \ 16 \dots$ <i>mayune</i> -la' nyenana jhā- i sè- dā
BR	$6 \ i \ \dot{3} \ \dots \ \dot{2}\dot{3} \ \dot{2} \ i \ \dot{3} \ \dot{2} \ \dot{2}\dot{2} \dot{1}\dot{2}$ Terronga <i>dila</i> -o' <i>ngala</i>	$3 \ 3 \ 3 \ 5 \ 3 \ 3 \ 653 \ 2 \ 2 \ 3 \ 2 \dots \dots$ <i>cora</i> 'nyennana jhā- i rèng lakè'

Gambar 40a:

Perbedaan interpretasi *tokang kèjhung* terhadap lirik lagu
(contoh kasus: Sadun dan 'Bintang Remaja')

Keterangan:

1. Huruf tebal adalah isen-isen yang disisipkan pada lirik parikan.
2. Huruf miring dan garis bawah adalah perbedaan penafsiran terhadap teks asalnya.

Pola kalimat lagu 1 tidak dinyanyikan oleh BR (Bintang Remaja), tetapi isi parikan mencerminkan adanya gabungan (adaptasi) dari lirik 1 dan 2 yang dinyanyikan Sadun sedemikian rupa ke dalam satu lirik *kèjhungan* pada kalimat lagu 2 oleh BR. Apa yang dilakukan BR, seperti halnya *kèjhungan* Misdali, yang hanya menerapkan tiga kalimat lagu dalam satu gong-*an* merupakan kekecualian yang sudah dianggap jamak. Artinya, banyak *tokang kèjhung* lain yang menempuh cara itu.

S	$\dot{1} \quad \dot{2} \cdot \dot{3} \dot{2} \dot{1} \cdot \dot{2} \dot{1} \quad 6 \cdot \dot{2}$ Bu- lā	$32 \quad 2 \quad \underline{3 \cdot 2^{121} 6 \cdot \cdot} \quad \underline{23} \quad 5 \cdot \quad 2 \quad \underline{3 \cdot \cdot \cdot \cdot 2}$ pakerro-nga lo' ka- pa- lang
BR	$\dot{2} \dot{3} \cdot \cdot \quad \dot{2} \dot{1} \dot{3} \quad \dot{2} \dot{2} \dot{1} \dot{3} \dot{2}$ Bulā sèdā	$32 \quad \overset{\sim}{1} \quad 2 \quad 3 \quad 5 \quad 2 \quad 1 \quad \underline{121} \cdot \cdot \cdot \cdot$ kerronga <i>la soro</i> palang kana'

Gambar 40b:
Kalimat lagu selanjutnya (kalimat lagu ketiga)

S	$\dot{2} \dot{2} \quad \dot{3} \cdot \quad \dot{2} \cdot \dot{3} \dot{2} \dot{1} \cdot \dot{2} \dot{1} \quad 6 \cdot \dot{2} \cdot$ Laol- le	$2 \quad 2 \quad \underline{16} \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \quad 12 \quad 3 \cdot \quad 1 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad \underline{3^{53} 23^{53} 2 \cdot \cdot \cdot \cdot}$ katè- la' moanna bhāi rèng lakè'
BR	$\dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{3} \cdot \cdot \cdot \dot{1} 6 \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{2}$ Jā' enjā'	$3 \quad 3 \quad 2 \quad \underline{235^{32}} \quad 2 \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \underline{5^{2121} 6 \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot}$ ngatèla' moanna bhāi rèng lakè'

Gambar 40c:
Kalimat lagu keempat

Contoh-contoh di atas menegaskan bahwa perbedaan interpretasi kedua *tokang kèjhung* terhadap sebuah tema *paparèghān* (*parikan*) diatas, tidak hanya menampilkan perbedaan pada lirik lagunya, melainkan juga terjadi pada penggunaan ragam ornamen *isen-isèn* (kata-kata hias). Demikian juga halnya pada aspek kalimat

lagu yang secara umum menunjukkan perbedaan ekspresinya melalui ragam *kellèghan*, corak melismatiknya, serta ornamen melodi lainnya.

Contoh pada kedua *tokang kèjhung* di atas juga menunjukkan bahwa Sadun lebih banyak mengkombinasikan antara 'liukan besar' dan 'liukan kecil', sedangkan *tokang kèjhung* Bintang Remaja cenderung memainkan liukan-liukan besar sehingga untaian nada-nadanya relatif lebih jelas. Melalui contoh kasus di atas, 'liukan besar' (*wiled* [Jw]) menunjukkan paparan nada yang relatif jelas, sedangkan 'liukan kecil' (*gregel* [Jw]) beresiko terhadap ketidakjelasan nada karena terjadinya sangat cepat dan rapat nadanya.

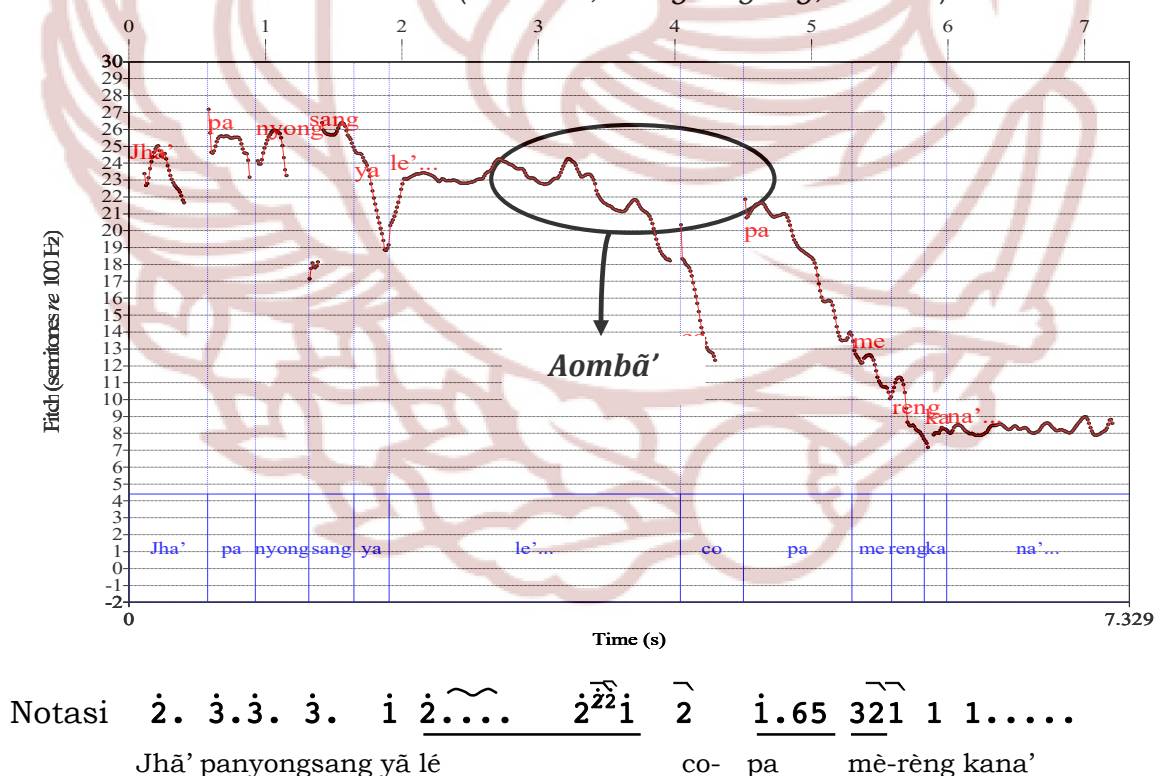
Sementara penggunaan ornamen *aombā'* pada kedua contoh di atas tidak menonjol. Istilah *aombā'* dikategorikan pula sebagai produk khas ornamen *kèjhungan*. Dari segi bentuk, *aombā'* merupakan sebuah nada panjang yang dibawakan secara tidak stabil hingga membuat garis nada yang terkesan bergelombang atau terkesan seperti terseok-seok. Sudut gelombangnya lebih renggang dibandingkan sudut gelombang pada vibrasi hasil olah suara pada umumnya.

Mason dalam Arnold (1984) menyebutkan bahwa bagi suara yang terlatih akan menghasilkan gelombang vibrato sebanyak sekitar tujuh per detik. Vibrato sendiri dipandang sebagai denyut di dalam *pitch*. Meskipun di antara gejala vibrato dan *aombā'* memiliki perbedaan kerapatan gelombang, tetapi keduanya masih dalam pengertian yang sama. Menurut Mason, vibrato merupakan efek dari emosi suara penyanyi yang mempengaruhi pendengar, bahkan secara

langsung berkaitan dengan keadaan emosi penyanyinya.³⁰ Vibrasi memang tidak dikenal dalam konsep maupun teknik *kèjhungan*, namun sebagai sebuah gejala, vibrasi tetap muncul pada saat tertentu.

Bagi kalangan tineliti, *aombā'* merupakan sebuah gejala musikal yang disadari sebagai upaya untuk menghidupkan, mempercantik, atau memperdalam emosi pada saat-saat tertentu, yaitu ketika *pengèjhung* menghendakinya. Ornamen *aombā'* tidak harus muncul di bagian akhir frase lagu, melainkan dapat muncul pada nada-nada panjang di manapun sepanjang momentum itu tidak digunakan untuk mengolahnya dengan bentuk ornamen yang lain.

File 23. Ornamen *Aombā'* (Matsiru, *Yang-Layang*, frase a)



Gambar 41:

Identifikasi ornamen *aombā'* pada *kèjhungan* Matsiru

³⁰ David Mason dalam Denis Arnold, ed., *The New Oxford Companion to Music*, Volume 2 (Oxford New York: Oxford University Press, 1984), 1944.

Banyak kendala yang dihadapi dalam menuliskan ornamen *kèjhungan* secara manual ke dalam bentuk notasi deskriptif. Oleh karena itu, penting kiranya bahwa setiap materi nyanyian yang ditampilkan senantiasa menampilkan notasi, analisis grafik melograf, materi audionya. Ketiga tampilan tersebut akan saling membantu menjelaskan materi nyanyian yang ingin dibicarakan. Di situlah keterbatasan penotasian dapat diketahui, sekaligus dapat dipahami bahwa ada sifat-sifat ornamen yang tidak dapat dinotasikan atau sulit dikenali dalam bentuk grafis, tetapi justru cukup jelas dalam tangkapan secara auditif. Sebagai contoh, umumnya pada karakter *kèjhungan lakè'*, lompatan dari nada satu ke nada yang lain sering tidak jelas atau tidak stabil *pitch*-nya, meskipun kasusnya pada nada-nada yang silabis (satu suku kata diwakili satu nada).

Faktor pengekspresian yang kuat (ekstrim) menyebabkan aksent nyanyiannya terkesan menghentak-hentak (*nyendhāl*), *pitch* nadanya tidak stabil, serta kesan *greget* (*ngaret* [Mdr]) dari nyanyian demikian menonjol. Contoh yang representatif adalah pada *kèjhungan* Jungcangcang (Pamekasan) dan Tabi'i (Bangkalan).

File 24.a. Ekspresi *greget kèjhungan lakè'* Jungcangcang, Pamekasan.

File 24.b. Ekspresi *greget kèjhungan lakè'* Tabi'i (Bangkalan)

Ornamentasi menjadi bagian signifikan ketika membicarakan sebuah gaya nyanyian, sebab ornamen itu ditampilkan sebagai sebuah

entri (jalan masuk) ke dalam dunia subjektivitas.³¹ Oleh karenanya, menurut Francesco Galeazzi, sudah seharusnya proses ornamentasi akan sangat membantu ekspresi dan sentimen utama si penyanyi itu sendiri, dan bukan sebaliknya (merusaknya).³² Sebab pada dasarnya, menurut Fabian (2003: 139, 193), nilai utama dari proses ornamentasi dalam musik itu adalah untuk menunjukkan emosi atau '*improvisatory-expression*', untuk menyampaikan emosi yang spontan melalui kebebasan berirama.³³

Ruang ekspresi yang subjektif ini begitu nampak dalam gejala *kellèghān, liggu*’, dan beberapa karakter *greget kèjhungan* lainnya pada sejumlah *tokang kèjhung*. Emosinya bahkan sering kali tidak dapat dikekang oleh *irama* gamelan pengiringnya. Ritme melodi *kèjhungan* sering kali tidak mengacu pada *beat* atau ketukan yang dibentuk dari pola permainan saron (tabuhan saron peking), melainkan hanya memperhatikan pada nada-nada penandanya saja (pada tabuhan kenong dan kempul), serta ketukan 'balungan imajiner' (sebab tidak ada *ricikan* khusus untuk membuat pukulan balungan). Dampaknya bahwa ritme *kèjhungan* yang dilakukan terkesan memiliki kebebasan. Dengan kata lain, ritme *kèjhungan* sulit dideteksi dengan satuan ketukan terkecilnya. Atas dasar ini pula, penetapan penulisan notasi *kèjhungan* 'dibebaskan' dari hitungan yang ketat (absolut), melainkan diinterpretasi sesuai kebutuhan pokok bahasannya. Penulisan dan

³¹ Misoon Ghim Silverberg, 2010, iii.

³² Misoon Ghim Silverberg, 2010, 41.

³³ Misoon Ghim Silverberg, 2010, 38.

pembacaannya mengacu pada ancangan ketukan balungan, kempul, kenong, dan gong.

5. Ketinggian Nada dalam Konteks Ambitus Suara dan Implikasinya

Pembahasan pola kontur *kèjhungan* di atas berimplikasi terhadap pencapaian posisi nada tertinggi dan terendah dari suara seorang *tokang kèjhung*. Pencapaian nada tertinggi merupakan hal yang sangat penting dalam dunia *kèjhungan*, bahkan dinilai sebagai prestasi tersendiri bagi *tokang kèjhung* yang dapat mencapainya secara maksimal, dibawakannya secara mantap dan kokoh ketegangan suaranya (*tennyeng*). Dalam pemahaman seperti itu, pencapaian nada tertinggi seorang *tokang kèjhung* secara tidak langsung dapat digunakan untuk menjelaskan ambitus³⁴ nada tinggi yang dicapai seorang *tokang kèjhung*. Sementara, untuk mengetahui pencapaian nada terendahnya, pengamatan tidak bisa menggunakan patokan pada nada terendah *kèjhungan*, sebab itu bukan pencapaian maksimal yang sebenarnya. Tinggi-rendah nada *kèjhungan* sesungguhnya dibatasi oleh tinggi-rendahnya (*teba*) nada laras gamelan. Di sisi yang lain, banyak pihak yang mengatakan bahwa gamelan Madura umumnya memiliki laras yang relatif lebih tinggi dari gamelan *jawatimuran*.³⁵

³⁴ Ambitus suara adalah batas wilayah nada yang dapat dicapai atau disuarakan secara maksimal oleh seseorang.

³⁵ Bambang Sukmo Pribadi, wawancara, 5 Maret 2010; Kartolo, wawancara, 6 Maret 2010.

Apabila terdapat perangkat gamelan dengan laras gamelan yang tergolong tinggi, maka si *tokang kèjhung*-lah yang dituntut untuk berusaha menyesuaikan diri dengan laras titinada gamelannya. Di pihak penabuh gamelan, tidak ada upaya untuk menurunkan nada *selehnya* agar dapat dijangkau secara ideal oleh sang tandak atau *tokang kèjhung*-nya. Pada titik ini, tidak ada toleransi bagi sang *tokang kèjhung*, selain berusaha mencapai ketinggian nada yang ditetapkan penabuh.

Dalam beberapa kasus, ditemukan *tokang kèjhung* yang tidak mampu menjangkau nada puncak (nada 2̣ dan 3̣) karena disebabkan titinada gamelan yang larasnya relatif tinggi bagi sementara *tokang kèjhung*. Mereka kebanyakan menyiasatinya dengan menggunakan teknik 'suara dalam'³⁶ untuk nada-nada tinggi yang tidak bisa dijangkaunya. Langkah ini beresiko dinilai jelek karena ketegangan suara yang dihasilkan akan terdengar aneh dan sebagai '*kellèghān palsu*'.

Ada pula *tokang kèjhung* yang menghindari pola-pola *kellèghān* dengan pilihan nada-nada tinggi yang tidak dapat dijangkaunya. Di sinilah terjadi pola *kellèghān* adaptasi dan tidak seperti yang biasa dilakukannya. Dalam istilah mereka disebut *ngellèk lo' nyenṭèk* (saat melakukan *kellèghān* tidak sampai pada nada maksimal). Hal ini

³⁶ Gejala penggunaan teknik yang mirip *falseto* itu justru cenderung banyak ditemukan pada *tokang kèjhung* masa kini, seperti Tohir, Sujai, Solihin. Sementara, contoh *tokang kèjhung* yang lama tetapi masih dianggap tidak jelek adalah Marju. **File 25.** Permainan "Suara Dalam-Suara Luar" (*pengèjhung*: Marju, Album: *Gending-Gending Kidungan Madura. Sandur Madura "Rukun Bersama"*, CHGB Record).

memang tidak disarankan, sebab pola *kellèghān* adaptasi semacam itu dinilai mengingkari idealitas tuntutan nada-nada tinggi, sebab ketegangan suara dinilai sebagai energi yang sangat penting dalam *kèjhungan*.

Orang di luar masyarakat tineliti (terutama pengidung-pengidung ludruk) umumnya menilai bahwa ketinggian nada *kèjhungan* Madura dianggap melampaui batas normal capaian suara laki-laki. Untuk dapat mencapainya diperlukan penggunaan teknik tertentu.³⁷ Mereka juga pernah mencoba menirukan dan berusaha mencapai tuntutan ketinggian nada dan ketegangan suara seperti itu, namun umumnya mengaku tidak pernah dapat mencapainya. Khusus soal teknik penyuaran lebih lanjut akan dibahas pada sub bab IV.C.

Contoh-contoh kalimat lagu hasil rekaman khusus yang digunakan untuk pembacaan melograf sebetulnya tergolong kurang ideal secara pencapaian nada tertingginya, jika hal itu dibandingkan dengan capaian nada *kellèghān* yang dimiliki para *tokang kèjhung* yang pernah eksis dan dianggap ideal. Ada baiknya jika kemudian penelitian ini mengidentifikasi nada tertinggi hingga yang terendah dari beberapa para *tokang kèjhung* saat membawakan *kèjhungan Yang-Layang*. Implikasi dari identifikasi dan penggambaran rentang nada tersebut adalah persoalan ambitus, ketegangan yang umum dicapai, serta teknik penyuarannya.

³⁷ “Cak” Kartolo (55 th [?]) patron pemain ludruk Surabaya; Agus Kuprit (50 th [?]) dan Sigit (60 th [?]) sebagai pemain ludruk RRI Surabaya, telah menggambarkan pengalamannya masing-masing berkenaan dengan nada-nada pada pola *kellèghān* dan tingkat ketegangan suara *kèjhungan* Madura yang sulit ditirukan secara teknis dan pencapaian karakternya (termasuk faktor kebahasaannya).

Setiap manusia mempunyai vokal yang berbeda karena dipengaruhi oleh bawaan pita atau selaput suara sebagai alat pembentuk suara manusia yang menghasilkan bentuk dan kemampuan yang berbeda. Jenis-jenis suara manusia dewasa dapat digolongkan menjadi enam bagian pokok menurut ambitusnya, yaitu sopran, mezzo sopran, alto, tenor, bariton, dan bass. Jika diukur dalam papan piano maka jangkauan suara pria dewasa berada pada posisi nada **E** hingga **c.2**, dan nada **f** hingga **c.3** untuk suara wanita dewasa.³⁸ Berikut adalah rentangan nada vokal berdasarkan jenis-jenis suara yang dimaksud di atas. Nada C4 merupakan nada sentral dari keseluruhan jangkauan nada suara manusia.

Tabel 6. Wilayah nada berdasarkan jenis suara manusia dewasa

Suara Wanita	Jenis Suara	Wilayah Nadanya
Sopran	Suara tinggi wanita	c.1 – c.3
Mezzo Sopran	Suara sedang wanita	a – a.2
Alto (Contratenor)	Suara rendah wanita	f – f.2
Suara Pria	Jenis Suara	Wilayah Nadanya
Tenor	suara tinggi pria	c – c.2
Bariton	suara sedang pria	F – f.1
Bass	suara rendah pria	E – e.1

Sumber: http://en.wikipedia.org/wiki/vocal_range

³⁸ James McKinney. *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults*. (Genovex Music Group, 1994).

Jenis-jenis suara itu jika dilihat dalam papan piano, maka secara visual akan relatif lebih mudah untuk dibayangkan ketinggian nadanya, sebagai berikut.

Wilayah Vokal Pria														Wilayah Vokal Wanita																	
C	D	E	F	G	A	B	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f
														1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3
														Alto / Countertenor																	
														Tenor / Contratenor																	
														Mezzosopran																	
														Bariton																	
														Sopran																	
Bass																															
														Sopraneno																	
Contrabass																															

Gambar 42:
Klasifikasi wilayah vokal manusia

Dua tampilan klasifikasi di atas terdapat sedikit perbedaan batas wilayah nada pada setiap jenis suara antara sumber referensi pertama dan yang kedua. Pada tampilan kedua selain menunjukkan jenis suara yang pokok, juga tercantum jenis suara ekstra *contrabass* yang ekstra rendah melebihi suara normal laki-laki dewasa dan jenis suara *sopraneno* yang ekstra tinggi melebihi suara normal wanita dewasa.

Apabila kategori jenis suara di atas digunakan untuk melihat ambitus suara para *tokang kèjhung* Madura, maka referensinya mengacu pada album-album rekaman *kèjhungan* yang ada. Nada terendah dan tertinggi dalam konteks *kèjhungan* adalah teba nada yang diperoleh dari praktik *kèjhungan* gending *Yang-Layang*. Artinya, ambitus yang riil di luar dari kegiatan *me-ngèjhung* tidak dapat diketahui. Adapun hasil pengukuran nada terendah dan tertinggi pada *kèjhungan Yang-Layang* dalam konversi satuan nada diatonis di papan piano dapat ditampilkan sebagai berikut.

Tabel 7. Hasil pengukuran nada terendah dan tertinggi para *tokang kèjhung* pada kasus *kèjhungan Yang-Layang*

No	Nama	Karakter Peran Suara	Jangkauan Nada Terendah – Tertinggi dalam Gd.Yang-Layang
1.	Sadun	Binè' ('perempuan')	f.1[+] --- c.2[+]
2.	Matingwar	Binè' ('perempuan')	a[+] --- f.2
3.	Marsaid	Binè' ('perempuan')	a [#] [-] --- f.2[-]
4.	Suja'i/Marju	Binè' ('perempuan')	a[+] --- f.2 (falsetto)
5.	"Bintang Remaja"	Binè' ('perempuan')	a --- f.2[-]
6.	"Panca Rukun" (pamekasan)	Binè' ('perempuan')	b --- g.2[-]
7.	Matsiru	Lakè' (laki-laki)	g [#] [-] --- c.2
8.	Misdali	Lakè' (laki-laki)	g --- d.2 [#]
9.	Tabi'i	Lakè' (laki-laki)	a --- f.2[-]
10.	"Panca Rukun" (pamekasan)	Lakè' (laki-laki)	b --- g.2[-]

Keterangan:

1. Nada dengan cetak tebal merupakan capaian istimewa di posisi nada (3̣) atau nada lu tinggi; Nada dengan cetak miring untuk nada yang kurang stabil (kurang jelas); Nada tertinggi dengan teknik *false* tidak dianggap sebagai capaian yang istimewa, sebab dianggap tidak *nyentèk*.
2. Bagi *tokang kèjhung* yang tidak diketahui namanya, hanya dicantumkan nama kelompok musiknya dan karakter peran suaranya.
3. Tujuan pemaparan ambitus suara *tokang kèjhung* dalam satuan nada diatonis agar dapat dibayangkan posisi ketinggian nadanya. Titinada lokal (*kèjhungan*) yang berada di luar konvensi frekuensi nada diatonis yang absolut, memerlukan simbol tambahan untuk menjelaskannya agar lebih mendekati frekuensi nada lokalnya dengan cara membubuhkan tanda (-) (+) atau 'kurang-lebih'. Asumsinya, tingkat kemampuan pendengaran manusia dalam merasakan perbedaan tinggi-rendah bunyi adalah hingga 25 cent (kurang dari itu, manusia tidak dapat merasakan perbedaannya).
4. Pencapaian nada tertinggi pada setiap *tokang kèjhung* sesungguhnya tidak berkaitan atau tidak mencerminkan atas peran yang dipilihnya (*lakè'* atau *binè'*). Sebab, selain mereka adalah laki-laki semua, *kèjhungan lakè'* dan *binè'* tidak mengenal pembatasan capaian nada tertinggi.

Khusus mengenai nada-nada terendah dalam *kèjhungan*, bukanlah gambaran dari pencapaian ambitus terendah yang senyatanya. Selain karena kecenderungan batas normal suara terendah laki-laki tenor di sekitar nada **c**, juga karena karakter *kèjhungan* yang tidak membutuhkan teba nada hingga sangat rendah. Oleh karena itu, ambitus sesungguhnya bisa lebih rendah dari yang terpaparkan dalam *kèjhungan*.

Perhatian utama kalangan tineliti terhadap kemampuan seorang *tokang kèjhung* yang ideal adalah ketika ia mampu mencapai nada tertinggi dengan ketegangan suara yang mantap, tidak goyah

(*powerful*). Sementara, kemampuan capaian nada rendahnya sama sekali tidak menjadi perhatian mereka, terkecuali dalam hal ketepatan nada *seleh*-nya. Ketinggian nada *kellèghān* yang dicapai Sadun dengan posisi nada **c.2+** dan Matsiru dengan posisi nada **c.2**, dinilai kurang tinggi atau kurang *nyentèk* oleh beberapa narasumber ahli. Nada tertinggi Sadun dan Matsiru saat rekaman yang dilakukan kala itu³⁹ berada pada ambang batas tertinggi wilayah jenis suara tenor, yaitu **c.2**.

Penilaian mereka begitu positif ketika diperdengarkan hasil rekaman komersial yang umumnya mencapai ketinggian nada *lu* tinggi (3) atau di atas nada **c.2**. Maknanya bahwa pola *kellèghān* yang dianggap ideal adalah pola nyanyian yang nada tertingginya di atas nada **c.2** tersebut. Dengan kata lain, kisaran nada-nada *contratenor* (**e** hingga **f.2**) merupakan wilayah nada yang diinginkan (ideal). Dari data hasil pengukuran jangkauan nada tinggi kesepuluh *tokang kèjhung* tersebut memberi pengertian bahwa *kèjhungan* yang notabene dinyanyikan oleh para laki-laki dewasa terbukti telah melampaui wilayah suara laki-laki normalnya, yaitu melebihi nada tertinggi suara tenor (\geq **c.2**). Apabila melihat rentang nadanya yang rata-rata dari **a** hingga **f.2**, maka hal itu merupakan wilayah ideal bagi penyanyi jenis suara *contratenor* (wilayah nada **e** hingga **f.2**).

³⁹ Saat rekaman khusus (untuk kepentingan pengukuran dengan *software praat*), *embat gamelan* yang ada relatif rendah. Selain itu, *tokang kèjhung* tersebut mengaku kehilangan totalitas ekspresinya karena hal ini dilakukan tidak pada konteks pertunjukan dan atau tidak sedang diiringi gamelan yang lengkap.

Suara yang melampaui batas ambitus semacam itu, dalam vokal klasik Barat, diistilahkan dengan *countertenor* atau *contratenor altus*.

*A **countertenor** is a male singing voice whose vocal range is equivalent to that of a alto, mezzo-soprano, or (less frequently) a soprano, usually through use of falsetto, or far more rarely, modal voice. ... the contratenor split into contratenor altus and contratenor bassus, which were respectively above and below the tenor. ... Though originally these words were used to designate a vocal part, they are now used to describe singers of that part, whose vocal techniques may differ.*⁴⁰

Countertenor altus adalah suara laki-laki yang memiliki jangkauan suara setara dengan area alto, mezzo-soprano, atau bahkan mungkin saja hingga menjangkau area sopran yang sesungguhnya merupakan area tertinggi suara perempuan normal. Biasanya, teknik vokal yang digunakan adalah teknik *falsetto* ('suara dalam') dan jarang sekali yang menggunakan teknik yang normal (biasa).

Jenis suara *tokang kèjhung* dengan jangkauan nada yang kurang lebih sama dengan *contratenor altus*, dalam praktiknya menggunakan teknik 'suara tenggorokan' (*throat*). Lebih lanjut dijelaskan pada bab IV.C.4. *Kèjhungan*, dari segi teknik penyuaran dan karakter ketegangan suaranya, telah menunjukkan perbedaan yang signifikan dengan yang berlaku di Barat. Artinya, ada tuntutan teknik secara khusus yang harus dikuasai untuk mencapai permainan nada-nada yang tinggi, serta karakteristik suara yang dianggap baik.

⁴⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/Countertenor>, diunduh pada 26 Desember 2012; Istilah *countertenor* juga dijelaskan oleh Denis Arnold, ed. *The New Oxford Companion to Music*, Vol. I (A-J) (Oxford, New York: Oxford University Press, 1983), 484.

Vokal klasik Barat umumnya menuntut permainan nada tinggi dengan *pitch* nadanya yang tetap presisif, serta tidak dibuat *cempreng*. Dalam *kèjhungan*, pencapaian karakter suara keras, tajam (jelas), tinggi melengking adalah kualitas yang dibutuhkan, dan dapat ditunjukkan melalui pembawaan yang penuh greget. Hal yang menarik bahwa tineliti memandang *kèjhungan* yang baik atau mantap dengan lebih mengutamakan aspek greget (penjiwaan) dengan pembawaan yang ekspresif dari pada aspek ketepatan nada (*pitch*).

Berbeda halnya dengan praktik penyanyian di Jawa yang mengenal ambang batas terhadap ketinggian nada. Nada *ro cilik* (yang dimaksud 2̣ atau *ro* tinggi) dipandang sebagai nada tertinggi dalam olah vokal Jawa, selebihnya di atas nada tersebut sudah dianggap tidak lazim atau bahkan menyimpang dari pakem tradisi. Orientasi ambitus dalam tradisi nyanyian Jawa terdapat pada wilayah nada demung atau saron, dimana nada tertinggi berada pada bilah nada 2̣ (*ro* tinggi). Apabila dibandingkan dengan *kèjhungan bārā'*, nada tertingginya berada pada nada 3̣ atau *lu* tinggi (*tello'* [Mdr]), serta tidak berkaitan dengan orientasi rentang nada *ricikan* saron yang berbilang dari nada *nem* rendah (6̣) hingga nada *ji* tinggi (1̣) atau *sèttong* [Mdr].

6. Jarak Nada-Nada *Kèjhungan*

Sistim nada menjadi bagian terpenting untuk mengetahui muasal dari keberadaan suatu budaya musik.⁴¹ Substansi sistim nada paling mendasar sesungguhnya berkenaan dengan jarak nada (interval) baik yang berlaku dalam permainan nada-nada dari alat musik maupun nyanyian yang berasal dari imajinasi pelakunya. Dalam konteks ini, implikasi atas penggunaan sistim nada adalah mengetahui karakter sistim nada suatu nyanyian melalui jarak antar nada yang dimainkannya. Sering kali dijumpai perbedaan rasa musikal yang terjadi pada suatu nyanyian daerah sekalipun berada dalam kultur musik yang bahkan serumpun. Secara teknis, adanya perbedaan jarak nada menjadi penyebab rasa musikal yang berbeda, selain (tentu saja) disebabkan gaya atau cara-cara penyanyiannya yang berbeda.

Jarak nada dalam *kèjhungan* pada dasarnya mengacu pada sistim nada atau teba nada alat musik yang mengiringinya (gamelan). Namun, olah vokal manusia memiliki keleluasaan dalam menginterpretasikannya. Sering kali ditemukan perbedaan atau selisih antara jarak nada yang dibangun dari musiknya (sebagai sumber yang diacu) dengan jarak nada yang diproduksi oleh penyanyinya. Pada dasarnya, jarak nada yang dihasilkan dari kegiatan menyanyi memiliki kecenderungan lebih dinamis, bahkan bersifat aktif sesuai daya interpretasi pelakunya.

⁴¹ Bruno Nettl secara khusus menjelaskan akan pentingnya mempelajari modus nada suatu musik dalam bukunya berjudul, *Theory and Method in Ethnomusicology* (New York: The Free Press, 1964).

Contoh konkritnya dapat dilihat dari gejala yang muncul pada setiap *tokang kèjhung*. Jarak nada yang dihasilkan dapat diamati dengan jelas ketika dalam konteks saat mereka *ngèjhung* (menyanyi). Mereka demikian nampak bebas dalam melakukannya, sehingga terkesan kurang disiplin untuk berpegang pada kemurnian *pitch* nada musik pengiringnya. Interpretasi terhadap titinada gamelan yang longgar tersebut, membawa konsekuensi terjadinya selisih jarak nada antara *tokang kèjhung* dengan gamelannya. Hal yang lumrah dalam praktik nyanyian rakyat pada umumnya. Pada beberapa kasus, terutama pada karakter *kèjhungan lakè'*, ditemukan perbedaan selisih jarak nada yang signifikan antara gamelan selaku pengiringnya dan *tokang kèjhung* selaku penginterpretasi nada-nada gamelan dalam olah *kèjhungan*-nya. Namun demikian, selisih jarak nada yang relatif besar antara penyanyi dan musiknya dapat menjadi gangguan tersendiri bagi pendengar sehingga akan dinilai sebagai suara yang tidak enak, sumbang, atau *rosak* [Mdr] (*sliring* atau *blèro* [Jw]).

Persoalannya, apakah selisih jarak nada itu terjadi karena sebab yang situasional, seperti si *pengèjhung* yang kurang mendengar nada musik yang mengiringinya; atau karena tingkat kemampuan *pengèjhung* yang rendah dalam menjaga konsistensi *pitch*-nya dan bersifat permanen. Perwujudan interpretasi musikal *tokang kèjhung* dapat diamati dari pergerakan nada-nada yang dibentuk dari olah melodi *kèjhungan*. Jarak nada bentukan *tokang kèjhung* keadaannya tidak selalu sama dengan jarak nada-nada gamelan yang

mengiringinya. Contoh konkrit dapat diamati pada kasus *tokang kèjhung lakè'* seperti Tabi'i.

File 26. Selisih nada gamelan dan *pengèjhung* (Tabi'i, *Gending-Gending Kidungan Madura, Sandur Madura "Rukun Bersama"*)

Gambaran mengenai gejala-gejala selisih jarak nada antara gamelan dan interpretasi *tokang kèjhung* tersebut akan dipaparkan melalui dua contoh kasus, yaitu 1) antara gamelan kelompok *sandur* "Sawunggaling" pimpinan Hasan (masa kini) dengan *tokang kèjhung* Sadun dan Misdali. 2) Antara gamelan kelompok *sandur* "Rukun Bersama" pimpinan Mat Bawi (eksis tahun 1970-an)⁴² dengan *tokang kèjhung* Matingwar dan Tabi'i.

Kegiatan pengukuran ini untuk membuktikan bahwa selisih akan selalu terjadi antara frekuensi nada dari sumber bunyi instrumen yang stabil dengan nada dari vokal manusia yang relatif kurang stabil. Frekuensi nada dari suara sumber manusia dalam pengukuran digital (melalui *software adobe audition*) memaparkan bahwa identifikasi antara nada utama dan "anak-anak nada" (efek nada) sulit dibedakan, sebab posisinya relatif sejajar.

⁴² Pengukuran nada gamelan dari era 70-an ini, tidak dapat dilakukan pengukuran secara langsung karena keberadaan gamelannya sudah tidak dapat dilacak lagi saat ini. Hal yang dapat dilakukan adalah mencuplik nada-nada di tengah-tengah permainan salah satu *ricikan* (instrumen) yang ditengarai sebagai *ricikan* nada *pancer* (nada utama yang sekaligus dijadikan sebagai penanda). Ricikan yang dimaksud adalah *ricikan slenthem*, salah satu instrumen berbilah yang memiliki gaung paling lama dan terdengar cukup jelas dalam rekaman. memindahkan satuan nadanya ke medium instrumen dawai agar mudah disesuaikan dengan frekuensi bunyi dari sumbernya. Selanjutnya direkam dan dideteksi frekuensi nadanya ke dalam *software adobe audition* 1.5.

Untuk mengatasi hal ini, metode yang dilakukan adalah memilih, mencuplik dan memindahkan satuan nada nyanyian mereka ke dalam medium lain dengan cara menyepadankan pitch-nya. Dalam hal ini, nada nyanyian disalin ke dalam instrumen lain jenis dawai agar mudah disesuaikan dengan frekuensi bunyi dari sumbernya. Cara manual ini mengandalkan kemampuan pendengaran alami si pengukurnya. Setelah penyamaan frekuensi suatu nada didapatkan, barulah nada-nada pada dawai tersebut direkam dan frekuensi nada itu dideteksi ke dalam *software adobe audition*.

Tujuan utama pengukuran dan penghitungan ini tidak lain adalah mengetahui seberapa besar atau seberapa bebaskah daya interpretasi *tokang kèjhung* terhadap pitch nada gamelan pengiringnya. Jarak-jarak nada nyanyian yang dibentuk oleh *tokang kèjhung* pada dasarnya sebagai hasil interpretasi individu yang sekaligus menjelaskan karakter modus nada nyanyian individu. Hal itu pun kemudian menjadi bagian atau unsur pembentuk gaya menyanyi individu.

Berikut ini adalah perbandingan jarak nada dua gamelan dengan masing-masing *tokang kèjhung*-nya.

Nada	6̣	1	2	3	5	6	ī	2̣	3̣
Gamelan Sawung-galing	254	233	185	327	224	218			
Sadun	212	213	301	223	220	256	223		
Selisih	-42	-20	+116	-104	-4	+30			
Misdali	322	235	278	187	217	288	230	273	
Selisih	+68	+2	+93	-140	-7	+70			

Nada	6̣	1	2	3	5	6	ī	2̣	3̣
Gamelan Rukun Bersama	248	165	312	211	297	229			
Mating-war	237	243	272	192	227	299	182	241	
Selisih	-11	+78	-40	-19	-70	+70			
Tabi'i	173	306	318	194	249	231	318		
Selisih	-75	+141	+6	-17	-48	+2			

Gambar 43:
Perbandingan Jarak Nada Laras Slendro (dalam satuan cent)

Keterangan:

1. Sekat-sekat (garis vertikal) di antara 'angka-angka jarak nada' menunjukkan posisi nada-nada yang dibicarakan.
2. "Selisih" yang dimaksud adalah selisih angka antara jarak nada gamelan yang diacu dengan titilaras bawaan dalam diri *tokang kèjhung*.
3. Angka yang dicetak tebal: pada nada gamelan menunjukkan nada acuan, sedangkan pada selisih jarak nada menunjukkan besaran selisih yang dimaknai 'menyimpang' dari acuannya.
4. Penghitungan jarak nada (interval) menggunakan *software* dari sebuah situs www.sengpielaudio.com/calculator-centsratio.htm
5. Hasil penghitungan cent dibulatkan tanpa angka di belakang koma.

Pembahasan ini mēmbatasi perhatiannya pada selisih yang terjadi antara jarak nada *tokang kèjhung* terhadap jarak nada gamelannya. Titaras gamelan pada dasarnya menjadi acuan dasar bagi para *tokang kèjhung*, tetapi data-data hasil penghitungan jarak nada *kèjhungan* mereka di atas menunjukkan adanya gejala pengabaian terhadap titaras gamelan dengan melihat selisih jarak nada yang cukup signifikan. Ada dua kemungkinan yang menyebabkan hal ini terjadi, 1) para *tokang kèjhung* tidak terlalu mengacu laras gamelan, dan lebih meyakini pada *ēmbat* bawaannya sendiri, 2) laras gamelannya mungkin sudah 'rusak' sehingga sulit dijadikan acuan *tokang kèjhung*, yang sering mereka sebut: “*monyèna lo' salpa' ka atè*” (laras gamelan tidak mengena ke hati [rasa musikal]).

Di Madura belum diketahui tentang kategorisasi perwatakan (rasa musikal) yang disebabkan oleh perbedaan-perbedaan jarak nada (*ēmbat*) gamelan di Madura, sebagaimana yang telah berkembang di Jawa. Menurut Hastanto, keberadaan *ēmbat* lahir dari struktur jarak nada dalam sebuah hasil atau kualitas pelarasan nada gamelan yang kemudian dapat memberi watak atau rasa musikal yang berbeda. Rasa musikal dari permainan struktur jarak nada tersebut itu secara metaforis digambarkan seperti rasa riang atau *sigrak*, *branyak*, rasa kalem (tenang) *ruruh* atau *luruh*, rasa lugu (mendekati konsep *pandantara* yang membagi interval masing-masing nada 240 cent).⁴³

⁴³Sri Hastanto, “Konsep Êmbat Dalam Karawitan Jawa”, Laporan Penelitian Program Hibah Kompetisi B-Seni Jurusan Etnomusikologi, Institut Seni Indonesia Surakarta, 2009 – 2010, 15.

Hasil penghitungan jarak nada di atas menegaskan bahwa perbedaan atau selisih yang signifikan akan selalu ada pada setiap jarak nadanya, apalagi sumber bunyinya berasal dari suara manusia. Hal itu merupakan sesuatu yang wajar. Namun, selisih jarak nada antara nada gamelan dan nada vokal yang signifikan akan terasa apabila selisihnya melebihi kisaran 50 cent, dan semakin terasa berbeda ketika selisihnya ekstrim melampaui kisaran 100 cent. Keempat *tokang kèjhung* di atas masing-masing memiliki interpretasi titilaras yang menyimpang dari acuannya (titilaras gamelan). Sadun memiliki dua selisih jarak nada ekstrim pada nada 2 – 3 dan 3 – 5. Misdali pun juga memiliki dua selisih jarak nada ekstrim pada nada yang sama (2 – 3 dan 3 – 5). Tabi'i memiliki satu selisih jarak nada ekstrim pada nada 1 – 2. Sementara Matingwar tidak memiliki selisih jarak nada ekstrim.

Selisih jarak nada di atas mengindikasikan perbedaan karakter 'rasa' nyanyian setiap individu. Interpretasi individu lebih kuat mengikat rasa musikal mereka sebagai interpretasi bawaan atau dapat disebut *êmbat* individu yang senantiasa melekat pada setiap cengkok *kèjhungan*-nya. Sementara, *êmbat* titilaras gamelan yang tercermin dalam jarak antar nadanya ternyata tidak dipandang sebagai acuan yang ketat. Ruang interpretasi *tokang kèjhung* yang dinamis terhadap titilaras gamelannya menjadi faktor penting munculnya keragaman *êmbat* yang lahir dari tiap individu.

Hal ini agaknya berbeda dengan apa yang terjadi dalam kehidupan karawitan Jawa, seperti yang dikatakan Brinner bahwa pemain rebab dan sinden yang bermain di beberapa gamelan yang berbeda harus menyelaraskan *êmbat* bawaannya (yang telah ada di dalam dirinya) dengan *êmbat* gamelannya.⁴⁴ Meskipun menurut Hastanto, hal yang demikian tidak selalu, kecuali jika pemain rebab atau sinden menemui *êmbat* gamelan yang asing.⁴⁵

Titilaras dan *êmbat* gamelan pada dasarnya membingkai pergerakan olah vokal para *tokang kèjhung*. Kenyataannya bahwa perbedaan jarak nada pada tiap gamelan di Madura berbeda-beda dan secara langsung atau tidak langsung memberi pengaruh tersendiri bagi proses interpretasi *tokang kèjhung* yang bersangkutan. Persoalan semacam ini hampir tidak pernah muncul dalam diskusi mereka, tetapi laras gamelan yang berbeda dengan imaji slendro dalam diri *tokang kèjhung* sesungguhnya dapat dirasakannya dengan mengatakan “kurang enak” atau kurang cocok, kurang terbiasa (*korang salpa*).

Meskipun demikian, dalam banyak pengakuan, mereka tidak terlalu merasa terikat atau terganggu dengan selisih interval gamelan Madura di beberapa tempat. Bantahan mereka bukan tanpa alasan, sebab hal itu lebih didasari pada keyakinan mereka yang tinggi atas pengalaman penguasaan cengkok (pola-pola) *kèjhungan*-nya. Bahkan hampir dipastikan, setiap *tokang kèjhung* memiliki cengkok *kèjhungan*

⁴⁴ Benjamin Brinner, *Music in Central Java: Experiencing Music, Expression Culture* (New York Oxford: Oxford University Press, 1984), 59.

⁴⁵ Sri Hastanto, 2009-2010, 10.

yang mapan dan enggan untuk berubah. Perlu diketahui bahwa pola *kellèghān* dan pola kontur *kèjhungan* yang dikuasainya sering menjadi ciri khas atau bagian dari keberadaan diri mereka sebagai *tokang kèjhung*.

'Kebebasan' atau longgarnya interpretasi titilaras *tokang kèjhung*, dalam konteks ruang 'seni rakyat' itu merupakan keuntungan tersendiri karena karakter individunya mudah muncul. Cengkok-cengkok *kèjhungan*, terutama *Yang-Layang*, yang telah dihafal atau menjadi hafalan setiap *tokang kèjhung*, umumnya tetap dipertahankan secara utuh. Cengkok individu yang sudah mapan dengan sendirinya memiliki *êmbat* individu pula. Cengkok *kèjhungan* bersama *êmbat* bawaannya inilah yang sering kali dipaksakan atau dipertahankan oleh setiap *tokang kèjhung* walaupun mungkin menyebabkan perbedaan *êmbat* yang besar dengan gamelannya. Tidak mengherankan jika sering kali ditemukan adanya selisih yang lebar di antara jarak nada gamelan dengan *tokang kèjhung*-nya.

Sadun yang sudah malang-melintang sebagai *tokang kèjhung* sejak dekade 80an mengakui bahwa ia belajar *ngèjhung* pertama kali yang dilakukan adalah menirukan kalimat demi kalimat lagu *kèjhungan* dari orang lain, bukan mendengarkan gamelannya. Hingga pada suatu masa, ia harus menemukan cengkok *kèjhungan* sendiri dan dipertahankannya hingga kini, seperti yang dilakukan *tokang*

kèjhung lainnya.⁴⁶ Bukti rekaman *kèjhungan* Sadun di tahun 2003 dan 2010 pun menunjukkan adanya konsistensi tersebut.⁴⁷

Lekatnya hafalan cengkok *kèjhungan* pada diri *tokang kèjhung* memberi perlawanan (tarik-menarik) tersendiri antara *êmbat* bawaan *tokang kèjhung* dengan *êmbat* gamelannya. Mereka, seperti yang diakui Sadun dan Marsaid⁴⁸, menyadari sepenuhnya adanya benturan *êmbat* dari keduanya tersebut dapat mengakibatkan perbedaan rasa musikal.

Dalam banyak kasus, 'tabrakan' rasa musikal (*êmbat*) tersebut terkesan dibiarkan apa adanya. Pada konteks inilah, gejala yang oleh sebagian orang dikategorikan *dissonan* atau *blèro*, menjadi tidak dipersoalkan, diabaikan, bahkan ditolerir. *Tokang kèjhung*, pada posisi yang lain, sesungguhnya memahami batas-batas perlunya mempertahankan cengkok *kèjhungan* (terutama pada saat melakukan *kellèghān*), dan kapan harus menyesuaikan diri dengan titilaras gamelannya. Momentum *seleh* gong (kadens utama) merupakan contoh yang jelas dari upaya mereka untuk berusaha menyamakan nada *seleh kèjhungan*-nya terhadap nada *seleh* gamelannya.

⁴⁶ Sadun, wawancara, 23 September 2010.

⁴⁷ Rekaman tahun 2003 terdapat dalam album rekaman lapangan "*Naong Dājā: Kèjhungan Gending Madura*", Produksi dari Program Studi Etnomusikologi, STSI Surakarta. Rekaman tahun 2010 terdapat dalam dokumentasi pribadi penulis.

⁴⁸ Marsaid, wawancara, 26 April 2006.

7. Tipikal Suara

Pengertian tipikal suara yang dimaksud sebetulnya bagian dari persoalan *timbre* atau warna suara. Dalam arti, pengertian tipikal suara lebih spesifik. Jika *timbre* diilustrasikan ketika seseorang dapat membedakan suara saksopon, klarinet, biola, xilopon, saron, bonang, dan sebagainya. Perbedaan antara suara-suara instrumen itu adalah apa yang dimaksud dengan *timbre* suara. Sementara, tipikal suara akan lebih spesifik menjelaskan seperti apa (misalnya) tipe-tipe suara biola (tenor, alto ataukah sopran). Orang dapat pula dengan mudah membedakan antara suara pria dan wanita, suara orang dewasa dan anak-anak, suara nada yang sama tetapi dapat dikenali perbedaannya karena sumbernya berbeda. Perbedaan itulah yang disebut *timbre*. *Timbre* sangat dipengaruhi oleh cara bergetarnya dan organologi suatu sumber bunyi.

The American Standards Association mendeskripsikan *timbre* bahwa:

*... attribute of sensation in terms of which a listener can judge that two sounds having the same loudness and pitch are dissimilar.... and a note to this definition adds that timbre depends primarily upon the spectrum of the stimulus, but it also depends upon the waveform, the sound pressure, the frequency location of the spectrum, and the temporal characteristics of the stimulus.*⁴⁹

⁴⁹ American Standard Acoustical Terminology (New York: American Standards Association, 1960), 45

Atribut sensasi yang ditangkap pendengar dalam menilai dua suara memiliki tingkat kenyaringan dan *pitch* yang sama ternyata tetap dapat dibedakan atau tidak sama. Warna suara tersebut secara objektif merupakan karakter kualitas suara atas bunyi yang ditentukan oleh kekuatan yang ada dalam komponen-komponennya, seperti: spektrum stimulus, frekuensi, tekanan suara, lokasi frekuensi spektrum, dan karakter temporal stimulus. Berkaitan dengan komponen suara tersebut, Ware menjelaskan bahwa warna suara penyanyi bergantung pada keunikan pola-pola penggetar (*vibratory patterns*) larinks (*vocal folds*) yang dikombinasikan dengan properti-properti resonator dari rongga suara.⁵⁰

Timbre suara dalam konteks vokal manusia pada dasarnya bersifat bawaan, alami, fitrah. Artinya, kehadiran warna suara tersebut tumbuh secara alami yang berasal dari keadaan anatomi fisiologis setiap orang. *Timbre* (warna suara) sulit untuk diubah kecuali memang ada *treatment* khusus dan melalui proses yang panjang. *Timbre* suara seseorang dapat dipahami sebagai anugerah yang sekaligus menjadi karakter dari si pemilik suara itu. Persoalannya adalah bagaimana seseorang dapat memanfaatkan warna suaranya seoptimal mungkin dalam konteks olah suara yang diinginkan.

Dalam konteks karakter suara *kèjhungan*, persoalan warna suara (*timbre*) yang sifatnya bawaan individu secara alami menjadi rancu pengertiannya ketika suara itu dikelola atau dibawakan oleh

⁵⁰ Clifton Ware, *Basic Vocal Pedagogy: The Foundations and Process of Singing* (New York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 1998), 189.

pemilikinya dengan sedemikian rupa. Warna suara dan aspek kreatif tersebut nampaknya dianggap menjadi satu keutuhan yang barangkali lebih tepat disebut 'tipikal suara'. Realitasnya, dalam *kèjhungan*, terdapat sejumlah istilah untuk menjelaskan tipikal suara *tokang kèjhung*. Warna suara telah menjadi satu kesatuan dengan faktor-faktor pembentuk karakter *kèjhungan* lainnya, seperti faktor pengekspresian, teknik *kèjhungan*, dan faktor-faktor karakteristik (perwatakan) individu manusianya.

Beberapa istilah yang berkaitan dengan tipikal suara *tokang kèjhung* itu muncul dan diberi penjelasan atau penilaian. Sebagai sebuah bentuk penilaian, istilah-istilah yang digunakan untuk memberi predikat tipikal suara pada seseorang yang melakukan *kèjhungan* biasanya bernuansa makna memuji atau mencela. Keberadaan sebuah istilah cenderung disertai dengan istilah lainnya sebagai pembanding yang cenderung bersifat oposisi biner (pasangan yang bermakna berlawanan).

Beberapa istilah yang dikenal dalam dunia tipikal suara *kèjhungan* adalah: *lemmes* (gemulai), *tennèh* (merdu) versusnya *gherrā* (kaku); *alos* (halus), *lembu'* (empuk) versusnya *ghāli* (liat), *blākah* (norak, kasar); *bungkol* atau *aghur* [?] (bulat, mantap, mapan) versusnya *cemprèng* (ringan, memekakkan telinga).⁵¹ Namun ada pula istilah yang kurang dikenal pembandingnya, seperti: *terrang* (jelas dan jelas) versusnya *bruwet* (tidak jelas) [istilah ini tidak populer];

⁵¹Adrian Pawitra, *Kamus Lengkap Bahasa Madura-Indonesia*, (Jakarta: Dian Rakyat Indonesia, 2009).

ngrèsngès (kotor, serak) versusnya *bennèng* (bening [istilah ini juga tidak populer]); Penghadiran istilah-istilah yang bersifat oposisi biner tersebut memang digunakan di dalam kesadaran pengetahuan orang Madura dalam menilai tipikal budaya nyanyian mereka sendiri.

Penelitian ini belum dapat memastikan latar belakang pengetahuan atas batas-batas kualitas yang diberikan pada masing-masing istilah yang bersifat perbandingan tersebut. Selain, kenyataannya memang sulit memperoleh informasi yang dapat mendeskripsikan muatan makna dari istilah-istilah yang bersifat kualitatif itu. Oleh karena itu, diperlukan contoh-contoh suara *kèjhungan* dari beberapa *tokang kèjhung* yang kemudian diberi penilaian menurut sudut pandang para tineliti. Berdasarkan 'deskripsi auditif' itulah yang akan lebih dapat menjelaskan secara detail atas kualitas suara yang dimaksud .

Sejumlah tipikal suara *tokang kèjhung* yang terdapat dalam beberapa album rekaman diketengahkan. Selanjutnya, dipilih beberapa narasumber⁵² penilai untuk memberi penilaian terhadap karakter atau tipikal suara para *tokang kèjhung* yang berlainan era ini dari koleksi yang ada. Penilaian ini hanya untuk mengetahui sejumlah karakter suara *kèjhungan* yang telah disebutkan sebelumnya. Berdasarkan penilaian rata-rata para narasumber inilah yang kemudian digunakan untuk menjelaskan tipikal suara seorang *tokang kèjhung*.

⁵² Kelima narasumber adalah Dā'ī, Abdurrachman, Mudrick, Sumarto, dan Turi. Nama ketiga terakhir merupakan mantan *tokang kèjhung* kawakan di era 1980-an yang dikenal dengan karakter *kèjhungan*-nya yang banyak dipuji para niyaga (penabuhnya).

Tabel 8. Macam tipikal suara berdasarkan penilaian rata-rata dari para narasumber

No	File	Tokang Kèjhung	Karakter	Tipikal Suara
1	File 17	Matingwar	<i>Binè'</i>	<i>Terrang</i> (jelas dan kering), <i>ngrèsngès</i> (serak, kotor).
2	File 18	'Bintang Remaja'	<i>Binè'</i>	<i>Terrang</i> (jelas), <i>alos</i> (halus), <i>lemmes</i> (empuk), <i>tennèh</i> (merdu).
3	File 25	Marju	<i>Binè'</i>	<i>Terrang</i> dan <i>lemmes</i> , tetapi menggunakan teknik vokal yang artifisial: <i>sowara dālem</i> (suara <i>false</i> to)
4	File 27	Sadun	<i>Binè'</i>	<i>Alos</i> (halus), <i>lemmes</i> (empuk).
5	File 28	Marsaid	<i>Binè'</i>	<i>ngrèsngès</i> (kotor, serak), <i>blākah</i> (kasar), cempreng.
6	File 29	Suja'i	<i>Binè'</i>	<i>Terrang</i> (jelas), <i>ghāli</i> (liat)
7	File 19	Matsiru	<i>Lakè'</i>	<i>gherrā</i> (kaku), <i>ngrèsngès</i> (kotor).
8	File 21	Misdali	<i>Lakè'</i>	<i>terrang</i> (jelas), <i>tennèh</i> (merdu).
9	File 26	Tabi'i	<i>Lakè'</i>	<i>gherrā</i> (kaku), <i>blākah</i> (kasar), <i>ngrèsngès</i> (kotor)

Keterangan: cetak tebal adalah file yang dibahas pada bagian ini saja.

Makna penilaian atas keterkaitan tipikal suara dengan karakter *kèjhungan* bahwa tipikal suara *kèjhungan* yang *terrang* (jelas), *lemmes* atau *lembu'* (empuk), *alos* (halus) sering kali dianggap sebagai tipikal suara yang baik dan ideal, terutama pada karakter *kèjhungan binè'*. Tipikal suara ideal tersebut memang tidak selalu terpenuhi atau dimiliki oleh seorang *tokang kèjhung binè'*. Kenyataannya, tipikal suara

ideal tersebut sering kali dinomorduakan tatkala seorang *tokang kèjhung* mampu meraih intensitas suaranya dengan baik. Intensitas suara yang dimaksud adalah kualitas ketegangan suara yang meliputi: *tennyeng* (ketegangan suara yang kokoh dan stabil), *santa'* atau *layèng* (nyaring), dan *nyentèk* (capaian nada tinggi).

Mohammad, seorang *klèbun* (Kepala Desa) Jeddih, Kec. Socah, Kab. Bangkalan, yang juga seorang *blatèr* dan pecinta *kèjhungan*, demikian terpesona dengan kemampuan *tokang kèjhung* yang memiliki kualitas ketegangan suara yang prima. Tidak mengherankan jika Matingwar (*kèjhungan binè'*) lebih disanjung kualitas ketegangan suaranya yang dinilai signifikan dari pada tipikal suaranya yang tergolong kasar.⁵³

Sementara itu, karakter yang ideal untuk *kèjhungan lakè'* (maskulin) adalah *gherrâ* (kaku) tetapi *terrang* (jelas) sehingga paduan makna itu dianggap memiliki nilai kemantapan tersendiri dengan sebutan *bungkol* (mantap). Tidak perlu bersuara 'besar' (bass atau bariton), tetapi suara *kèjhungan lakè'* juga harus tetap memiliki intensitas berupa lontaran suara yang *tennyeng*, dan *santa'*.

Kelima narasumber di atas (Abdurrachman, Dā'i, Mudrick, Sumarto, dan Turi) juga menilai bahwa tidak ada keharusan bagi *tokang kèjhung* memiliki tipikal suara *aghur* (berat, bariton), meskipun tipikal seperti itu dianggap sebagai karakter ideal yang mencitrakan maskulinitas. Alasannya karena dilatarbelakangi oleh tuntutan

⁵³ Mohammad, wawancara, 27 April 2010.

capaian ketinggian nada-nada *kellèk* dengan target jangkauan nada tertinggi, yakni nada $\dot{2}$ dan $\dot{3}$, tidak memungkinkan bagi suara berjenis bariton/bass untuk mencapai level ketinggian suara yang diinginkan (suara *nyentèg*) dibandingkan dengan jenis suara tenor, terutama jenis tenor yang 'plus' (*contra tenor*) atau 'tenor atas'. Dengan kata lain, *tennyeng*, *santa'*, dan *nyentèg* justru menjadi faktor yang harus didukung oleh keuntungan atau anugerah dari *timbre* suara yang dianggap baik untuk *tokang kèjhung lakè'* maupun *binè'*.

Persoalannya adalah *timbre* itu sendiri kurang memberi kontribusi dalam membedakan jenis *kèjhungan lakè'* dan *binè'*. Ada dua alasan pokok yang mempertanyakan signifikansinya terhadap karakter *kèjhungan*. Pertama, apabila melihat kembali tabel hasil pengukuran nada terendah dan tertinggi para *tokang kèjhung* pada kasus *kèjhungan Yang-Layang* dalam kisaran (konversi) nada diatonis di papan piano, nampak bahwa jangkauan nada tertinggi *tokang kèjhung lakè'* dan *binè'* tidak dapat dibedakan, yaitu berada di kisaran nada **f.2** dan **g.2**. Artinya bahwa antara *tokang kèjhung lakè'* dan *binè'* memiliki kemampuan yang sama dalam menjangkau nada-nada tinggi, sebab pada dasarnya mereka adalah laki-laki (*gender* sejenis).

Kedua, apabila memperhatikan kembali contoh dari warna suara *tokang kèjhung binè'* (Marju dan Matingwar) dan *tokang kèjhung lakè'* (Tabi'i), nampak bahwa aspek warna suara kurang menunjukkan signifikansinya terhadap pembentukan *kèjhungan binè'* dan *kèjhungan lakè'*. Artinya, orientasi pembeda antara karakter *kèjhungan lakè'* dan

binè' bukan terletak pada *timbre* suaranya (baik secara faktual maupun konseptual), melainkan terletak pada faktor kesadaran peran yang dipilihnya. Dari kesadaran peran ini nantinya berpengaruh pada interpretasi daya ekspresi dan teknik penyuarannya.

Aspek tipikal suara di atas, di sisi lain, menjadi terabaikan oleh tampilnya kekuatan performa yang lainnya, seperti: kekhasan cengkok *kèjhungan*, ketrampilan mengolah ornamen, energi suara yang *powerful*, sosok aura 'sri panggung' yang dimiliki oleh seorang *tokang kèjhung*). Persoalan warna suara bukanlah aspek yang ditekankan dalam memandang suatu kualitas *kèjhungan* yang dapat dikatakan baik/ideal. Sosok Matingwar (sebagai contoh) begitu dipuja oleh sebagian besar masyarakatnya karena memiliki pesona sebagai tandak perempuan yang 'cantik' dan cengkok *kèjhungan*-nya yang dinilai khas. Namun di sisi lain, beberapa pengamat menilai jenis warna suaranya tergolong 'kasar' dan lantang (*santa'*, *lanyeng*), suatu sifat yang sebenarnya berseberangan dengan pencitraan feminin.

Berbeda dengan performa tipikal suara yang dianggap ideal untuk merepresentasikan karakter *kèjhungan lakè'* adalah suara yang memiliki sifat-sifat *gherrā* (kaku), dan *santa'* (lantang). Namun, potensi tipikal suara yang kaku dan lantang (dan boleh kasar/serak) ini akan menjadi sia-sia dan melemahkan ketika sang *pengèjhung* yang bersangkutan dianggap tidak mampu menghidupkan *kèjhungan*-nya melalui olah *kellèghān*, tingkat ketegangan, serta penjiwaan (ekspresi) yang matang.

B. Lirik *Kèjhungan*

Kèjhungan, sebagai sebuah bentuk nyanyian, tidak dapat dilepaskan dengan lirik-lirik lagu yang menyertainya, sebab keduanya (lagu dan lirik) merupakan aspek pembentuk suatu nyanyian. *Kèjhungan* menggunakan lirik berbentuk pantun yang disebut [pa]parèghān (*parikan* [Jw]). Dikatakan berbentuk pantun karena memiliki sampiran dan isi dengan pola rima a-b-a-b seperti pantun Melayu. *Paparèghān* ini biasanya disajikan dengan menggunakan medium berdialog atau berbalasan pantun baik dalam wujud wicara (disebut *sendèlan*⁵⁴) ataupun dalam wujud dinyanyikan (*lalongèdhān* atau *kèjhungan*) yang dilakukan oleh dua orang dengan tetap dibawakan saling berbalasan pantun.

1. Struktur, Pola Rima, dan Interpretasi

Struktur pantun *sendèlan* Madura pada dasarnya berorientasi pada penggunaan empat baris puisi pendek (pantun atau [pa]parèghān) yang bentuknya sangat dipengaruhi oleh struktur pantun Melayu, yaitu terdiri dari bagian sampiran dan isi, serta menggunakan hukum rima. Pola rima yang umum adalah a-b-a-b. Pola ini paling banyak ditemukan atau digunakan sebagai lirik *kèjhungan*.

⁵⁴ *sendèlan* adalah sindiran berupa pantun. *Asendèlan* atau *dèl-sendèlan* berarti berpantun dengan muatan sindiran (Pawitra, 2009, 640)

Tabel 9.a. Contoh pola rima a-b-a-b

Baris Pantun	Terjemahan
<i>Tar ghālis rontoronan</i>	Pergi ke Galis jalannya menurun
<i>Tar Blighā pasara sapè</i>	Pergi ke Blega pasarnya sapi
<i>Bellis alaonan</i>	Jengkel tiada habisnya
<i>Sèdhā nyarè marghā sabbhān arè</i>	Anda membuat masalah setiap hari

Tabel 9.b. Contoh pola rima a-b-a-b (hampir seperti rima a-a-a-a)

Baris Pantun	Terjemahan
<i>Sampang roma sakè'</i>	Sampang (punya) rumah sakit
<i>Tuan dokter acapèngan potè</i>	tuan dokter memakai topi putih
<i>Lo' ghāmpang dhāddhi rèng lakè'</i>	tidak gampang menjadi seorang lelaki
<i>Mon lo' pènter nyarè pèssè</i>	jika tidak pandai mencari uang

Pola rima yang berbeda juga ditemukan dalam lirik *kèjhungan*, yaitu seperti pola rima a-a-b-b. Pola ini sesungguhnya rima dibentuk dari dua baris kalimat saja (a dan b) yang diulang hingga tersusun menjadi empat baris yang berpola a-a-b-b. Pola rima tersebut sering ditemukan pada gending Oramba', sedangkan pada gending yang lain tidak demikian.

Tabel 10. Contoh pola rima a-a-b-b

Baris Pantun	Terjemahan
<i>Lakèna lè' rajā otang</i>	Suaminya punya hutang banyak
<i>Lakèna lè' rajā otang</i>	Suaminya punya hutang banyak
<i>Mènta tellak nyarè lantaran</i>	Minta cerai dengan mencari alasan
<i>Mènta tellak nyarè lantaran</i>	Minta cerai dengan mencari alasan

Pada gending Oramba' ini pula ditemukan penggunaan pantun dengan pola rima yang tidak konsisten pada bagian 'isi'-nya, sedangkan pada bagian 'sampiran' tetap konsisten. Pola yang dimaksud tersusun dalam 4 baris pantun yang terdiri dari 2 baris sampiran disusun dari satu kalimat yang diulang sama persis dan 2 baris isi dengan kalimat yang berlainan, sehingga polanya menjadi aneh, yaitu berpola a-a-b-c.

Tabel 11. Contoh pola rima a-a-b-c

Baris Pantun	Terjemahan
<i>Pasar bārā' pasar pakong</i>	Pasar Baratadalah pasar Pakong
<i>Pasar bārā' pasar pakong</i>	Pasar Baratadalah pasar Pakong
<i>Mellè jhāmo copa aghi</i>	Beli jamu, kemudian ludahkan
<i>Oramba' [sa]lang ka jāgghur</i>	Oramba' saling berdebur/brdentum

Pantun atau *paparèghān* dalam praktik *kèjhungan* tidak selamanya disajikan secara utuh, sebab hal itu sangat bergantung pada kehendak atau kebiasaan si *pengèjhung* sendiri. Apabila seorang

tokang kèjhung memodifikasi pantun sesuai selera dan kemampuan, itu merupakan hal yang jamak. Terlepas apakah makna pantunnya berubah dari acuanya atau tidak. Hal yang menjadi acuan (pantun yang ada sebelumnya) juga tidak pernah jelas dan membingungkan keberadaannya, sebab mereka memperolehnya dari tradisi mulut ke mulut. Keputusan akhir memang terletak pada si *pengèjhung* itu sendiri. Pantun yang sama belum tentu diucapkan dengan sama persis.

Berikut ini adalah beberapa versi dari sebuah tema pantun tentang “tidak gampang beristri dua”, yang dimodifikasi dari tiga *tokang kèjhung*.

Versi I:

Seppurra lè' yok lèbāt bārā'	= Sepurnya lewat barat
Toghel ta' ontal arè [?]	= Setengah hari tidak cukup [?]
Lo' ghāmpang abinè duwā'	= Tidak gampang beristri dua
Atè bhingong lo' thèk rè-marè	= Hati bingung terus-menerus

Versi II:

Dā' Sampang kol duwā'	= Pergi ke Sampang jam dua
Dokter kalambina potè	= Dokter memakai baju putih
Lo' ghāmpang abinè duwā'	= Tidak gampang beristri dua
Mon lo' pèlak nyarè pèssè	= Jika tidak pandai mencari uang

Versi III

Sampang roma sakè'	= Sampang rumah sakit
Tuan dokter acapèngan potè	= Tuan dokter memakai topi putih
Lo' ghāmpang dhāddhi rèng lakè'	= Tidak gampang menjadi lelaki
Mon lo' pènter nyarè pèssè	= Jika tidak pandai mencari uang

Pada beberapa kasus, ditemukan *pengèjhung* yang mengisi kalimat *kèjhungan* dalam satu gong-an hanya dengan tiga kalimat (frase musikal). Seperti yang ditunjukkan *tokang kèjhung binè'* kelompok Bintang Remaja dan Misdali (*tokang kèjhung lakè'*) [lihat bab IV.A.3], mereka membiarkan frase pertama dari kalimat lagu itu kosong. Kemudian, mereka memulainya dari frase/kalimat kedua, ketiga, dan keempat. Dari sisi pantun, mereka menggabungkan dua baris sampiran menjadi satu baris dalam praktik *kèjhungan*.

Tabel 12. Contoh kasus penggabungan 2 baris sampiran menjadi satu baris pada *tokang kèjhung* 'Bintang Remaja'

Bentuk Umum		Bentuk Penggabungan (Bintang Remaja)
Pantun dalam 4 baris	Frase Musikal	Pantun dalam 3 baris
<i>Terronga di lang-alang</i>	Kenong I	-----
<i>Soro tella' nyennana bhāi</i>	Kenong II/Gong	<i>Terronga dilao'na, la tella' nyennana bhāi</i>
<i>Kerronga lo' kapalang</i>	Kenong III	<i>kerronga lo' kapalang</i>
<i>è katèla' mowana bhāi</i>	Kenong IV/Gong	<i>ngatèla' mowana bhāi</i>
Terjemahannya :		
Pantun dalam 4 baris	Frase Musikal	Pantun dalam 3 baris
Buah terong dari desa lang-alang	Kenong I	-----
Petik saja pupus daunnya	Kenong II/Gong	Buah terong di sebelah selatan, petik saja pupus daunnya
Rindunya tidak kepalang	Kenong III	Rindunya tidak kepalang
Terbayang terus wajahnya	Kenong IV/Gong	Terbayang terus wajahnya

Tabel 13. Contoh kasus penggabungan 2 baris sampiran menjadi satu baris pada *tokang kèjhung* 'Misdali

Bentuk Umum		Bentuk Penggabungan Misdali
Pantun dalam 4 baris	Frase Musikal	Pantun dalam 3 baris
<i>Sampèr becca è kello' lamon</i>	Kenong I	-----
<i>èkombā'a dā' jārāngan</i>	Kenong II/Gong	<i>Sanajjān bāu lamon, ayo'ghumbā ka jhārāngan</i>
<i>Pèkkèr sossa atambā bhingong</i>	Kenong III	<i>Rassa sossa tamba bhingong</i>
<i>Ayo' ghibā ajālānan</i>	Kenong IV/Gong	<i>Ayo' ghibā ajhālānan</i>
Terjemahannya :		
Pantun dalam 4 baris	Frase Musikal	Pantun dalam 3 baris
Jarik basah terbakar oleh asap	Kenong I	-----
Mau dicuci di kualih besar	Kenong II/Gong	Ketika ada bau asap, mari mencuci ke kualih besar
Pikiran susah bertambah bingung	Kenong III	<i>Perasaan susah bertambah bingung</i>
Mari alihkan dengan bepergian	Kenong IV/Gong	Mari alihkan dengan bepergian

Kedua contoh di atas memperlihatkan perbedaan di antara bentuk umum dan praktik penggabungan yang dilakukan individu, yaitu kosa kata dan arti yang berbeda pada bagian sampiran, tetapi penggabungan itu tidak mengubah esensi artinya.

Pantun yang digunakan sebagai lirik *kèjhungan* umumnya disajikan tidak secara ketat sehingga sering kali tampak tidak sempurna dari sudut pandang tata kalimatnya. Dalam konteks

kèjhungan, pantun tidak hanya berurusan dengan pola-pola rima itu sendiri, melainkan berkaitan pula dengan kebebasan ekspresi si penggunanya, serta asosiasi makna yang dibangunnya. Pantun yang digunakan dalam lirik *kèjhungan* tidak lagi tampil utuh seperti contoh di atas, melainkan sudah menyatu dengan berbagai sisipan *isen-isen* (hiasan-hiasan kata) sedemikian rupa.

Pantun dengan demikian, tidak hanya dipandang sebagai sebuah struktur puisi semata, melainkan menjadi ruang musikal bagi *tokang kèjhung* dalam menafsir memperindah nyanyiannya, sehingga secara garap musikal (*lalongèdhān*) tampak lebih hidup penuh daya pikat. Dapat dipahami pula, setiap individu akan menginterpretasi pantun dalam sajian *kèjhungan* mereka secara relatif berbeda.

2. Isen-Isen pada Lirik Kèjhungan

Lirik yang digunakan dalam pola *kellèghān* umumnya berupa sepotong *isen-isen* atau kosa kata ekspresif yang tidak memiliki arti yang jelas, bahkan sebagian sulit dimengerti. Sepotong *isen-isen* itu dibawakan dalam nada-nada tinggi dan umumnya diolah secara melismatis (*liggu' rajā*). Hal ini nampaknya berkaitan dengan gejala umum dalam penggunaan kata-kata ekspresif berupa seruan atau keluhan yang sulit diungkapkan dengan kata-kata. Istilah *aserroh* [Mdr] memang dikenal dalam kaitannya dengan perilaku atau ekspresi seseorang ketika *ngèjhung*. Kata-kata *aserroh* yang sering digunakan sebagai *isen-isen* tersebut, seperti: kata *do-ado*, *jā'-enjā'*, *la-olle*, [e]lae,

tidak memiliki arti yang jelas tetapi penggunaannya begitu dominan pada setiap angkatan lagu, terutama pada permainan pola *kellèghān*. Kata-kata aserroh (termasuk kategori kata seru) tersebut selalu ada di dalam praktik *kèjhungan*. Meskipun keberadaannya kerap menghadirkan ketidakjelasan arti kata (abstrak), namun menjadi ruang ekspresi yang imajinatif bagi pelakunya.

Tabel 14. Kategori kata *aserroh* dan penempatannya dalam frase *kèjhungan*

No	Material Isen-Isen Lirik <i>Kèjhungan</i>	Keterangan
1	<i>do-ado, jā'-enjā', la-olle, [e]lae</i>	Cenderung digunakan di <u>bagian awal</u> setiap kalimat nyanyian (baris pantun)
2	<i>bulā</i> (saya), <i>sèda</i> (kamu), [tang] <i>ka'</i> (kakak [ku]), [tang] <i>alè'</i> (adik [ku]), <i>rèng lakè'</i> (hai lelaki), <i>rèng binè'</i> (hai wanita).	Cenderung digunakan di <u>awal, tengah, dan akhir</u> setiap kalimat nyanyian (baris pantun)
3	<i>rèng-orèng</i> (orang-orang), <i>raddhin</i> (cantik), <i>gāntheng</i> (tampan), <i>kana'</i> (anak), [ka] <i>cong</i> (<i>thole</i> [Jw]; anak laki-laki), [je] <i>bhing</i> (genduk [Jw]; anak perempuan), [do]- <i>ado</i> .	Cenderung digunakan di <u>bagian akhir</u> setiap kalimat nyanyian (baris pantun)

Isen-isen *kèjhungan* juga jamak menggunakan kata ganti orang atau simbol-simbol *gender*, itu lebih menunjukkan pada arah komunikasi dialogisnya antara dua orang, biasanya antara laki-laki (sebagai kakak) dan perempuan (sebagai adik), atau orang lain ketiga.

Selain materi *isen-isen* yang umum digunakan di atas, sebetulnya masih ada *isen-isen* lain yang penempatannya tidak menentu, namun hal itu muncul menyertai kata yang diacunya. Seperti, *isen-isen* [ma]yu' (ayo, mari), [ru]wa' (itu), sè (si, yang), ya (sih, ya), dapat muncul di antara kalimat lirik *kèjhungan* dengan menempati fungsi yang sama dengan *isen-isen* lainnya, yaitu menegaskan nilai rasa (emosi) dari kalimat yang diungkapkannya.

Perbedaan interpretasi di antara para *tokang kèjhung* terhadap sebuah tema *paparèghān* (*parikan*) sering kali terjadi, bahkan sudah jamak. Sesuatu yang dapat ditunjukkan pada kasus Sadun dan *tokang kèjhung* Bintang Remaja yang berbeda jaman itu adalah hasil interpretasi keduanya terhadap sebuah bentuk pantun yang diacunya.

Adapun pantun yang menjadi acuan keduanya adalah:

<i>Terronga dāri lang-alang</i>	= Buah terong dari desa lang-alang
<i>Soro tella' nyennanah jhāi</i>	= Ambil pupus daun jahe dengan kuku
<i>Kerrongngga lo' kapalang</i>	= Rindunya tidak kepalang tanggung
<i>è katèla' mowana bhāi</i>	= Terbayang-bayang saja wajahnya

Tabel 15. Perbedaan interpretasi Sadun dan 'Bintang Remaja'

Interpretasi Sadun	Interpretasi 'Bintang Remaja'
Bu- lā terronga Ka' dāri lang-alang yā	Terronga <u>dilao'</u> <u>ngala</u>
Do a do <u>mayu</u> nela' nyennana jhāi sèdā	<u>cora'</u> nyennana jhāi rèng lakè'
Bu- lā pakerronga lo' kapalang	Bulā sèdā kerronga <u>la soro</u> palang kana'
Laol- le katèla' moanna bhāi rèng lakè'	Jā' enjā' ngatèla' moanna bhāi rèng lakè'

Keterangan:

Huruf yang dicetak tebal adalah isen-isen; huruf yang digaris bawah adalah perbedaan kata akibat interpretasi yang berbeda.

Isen-isen cenderung dijadikan sebagai wahana bagi *tokang kèjhung* untuk melakukan variasi olah nyanyiannya (*kembhāngan*). *Isen-isen* umumnya menjadi lirik yang spesifik pada setiap pola *kellèghān* yang ada. Impresi melismatis dalam nada-nada tinggi tersebut secara umum menjadi ciri khas *kèjhungan* yang paling menonjol.

Searah dengan pemikiran Silverberg, penempatan lirik tertentu (misalnya, berupa *isen-isen*) memiliki peran khusus dalam memperindah suatu kalimat lagu. Sementara, lirik-lirik yang substansial cenderung diposisikan dalam nada-nada yang bersifat silabis atau tidak dikembangkan ke arah ornamen. Meskipun demikian, lirik lagu yang digarap dalam nada silabis tetap nampak beragam hasilnya pada setiap *tokang kèjhung*. Hal ini mengindikasikan

bahwa setiap *tokang kèjhung* selalu memiliki keleluasaan dalam menggarap setiap kalimat lagunya, walaupun di sisi lain mereka cenderung mempertahankannya (polanya dan ornamennya) secara permanen.

Kedudukan lirik *kèjhungan* disesuaikan dengan alur melodi (cengkok) nyanyiannya. 'Wadah' kalimat lagu yang relatif panjang, akan menuntut isian kata yang banyak. Padahal lirik *sendèlan* umumnya pendek-pendek, sehingga untuk memenuhi kebutuhan kalimat nyanyian (frase musikal), *pengèjung* selain banyak memainkan corak melismatis juga banyak menyisipkan kata-kata hias di tengah-tengah lirik lagu. Indikasi nyanyian yang banyak corak melismatisnya menunjukkan pentingnya aspek melodi dan penggunaan kata-kata ekspresif (*isen-isen*) dari pada peran liriknya. Dominasi aspek melodi dan *isen-isen* memberi impresi (kesan) sekaligus daya hidup dari karakteristik nyanyian seperti *kèjhungan* tersebut.

3. Peran Lirik dalam *Kèjhungan*

Lirik-lirik *kèjhungan* (*cakepan* [Jw]) umumnya menggunakan pantun-pantun lokal yang bentuknya pendek-pendek, dikenal dengan istilah *paparèghān* (*parikan* [Jtm]). Namun, istilah ini di Bangkalan tidak populer, tetapi sebutan yang disukai adalah *sendèlan* (sindiran), sebuah istilah yang lebih mengedepankan maksud tujuan atas penggunaan pantun lokal tersebut untuk menyindir atau menyampaikan pesan nasehat. Mudrick menyebut '*yang-layang*'

sebagai wahana pembacaan sekumpulan pitutur atau cerita berisi pesan moral yang kemudian disenandungkan atau dilagukan (*èkèjhungaghi*) agar pesannya lebih berkesan bagi pendengarnya.⁵⁵

Lirik *kèjhungan*, terutama pada *kèjhungan Yang-Layang*, cenderung dibawakan secara konsisten dalam muatan suasana 'keluh-kesah' atau suasana musikal yang *lè-kalèllèan*, curahan hati (marah dan sedih) yang cenderung diungkapkan secara satire. Namun pada aspek liriknya, tema-tema yang cenderung paradoks dengan aspek musikalnya. Sebab, isi pantun lokal (*sendèlan*) tersebut umumnya tidak bermakna kesedihan, melainkan lebih ke arah sindiran, nasehat, godaan, permainan, dan romantisme. Dalam hal ini, tafsir musikal yang konsisten dan terbaca dengan jelas di setiap *kèjhungan Yang-Layang* menunjukkan kuatnya kendali konsep estetik *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* melingkupi *kèjhungan*.

Kèjhungan Yang-Layang pada dasarnya tidak jauh berbeda dengan *gandangan Jula-Juli* Surabaya yang juga memiliki suasana nyanyian yang mendayu-dayu, dan performa syairnya yang penuh sindiran halus (eufemistik) untuk mengungkapkan rasa kesal, kecewa, sedih, bernuansa *ngelingno* (menasehati, atau memperingatkan dengan halus). Hal ini relatif berbeda jika dibandingkan dengan *kidungan Jula-Juli* yang lebih bernuansa optimistik, terutama jika mengamati performa syairnya yang bernuansa humor, ajakan, dan penuh canda.

⁵⁵ Mudrick, wawancara, 13 Oktober 2010.

Sebagaimana halnya yang ditemukan Buys pada dekade 10-20an, puisi pendek dalam lirik *kèjhungan* tersebut telah dilakukan secara berbalasan. Barangkali yang agak aneh adalah pemilihan pantun dilakukan secara acak sesuai keinginan kedua *tokang kèjhung* itu, bukan berdasarkan pada koherensi isi pantun yang didialogkan.⁵⁶ Demikian pula tentang penggunaan pantun berbalas berupa *sendèlan* pada masa kini juga (masih) menunjukkan gejala yang sama, yaitu memilih secara acak sesuai keinginan masing-masing *tokang kèjhung*, bahkan banyak di antara mereka yang mengabaikan tentang ada tidaknya koherensi tema di antara pantun satu dengan pantun lainnya. Proses memilih pantun-pantun yang sudah ada (mapan) dilakukan secara spontan di saat *pengèjhung* melakukan ‘dialog’ *kèjhungan* dengan lawan mainnya. Namun, di sisi lain, hampir tidak pernah ada pantun yang dibuat secara spontan dalam pementasan di saat mereka *ngèjhung*.

Di Bangkalan (Madura Barat), *parikan* atau disebut juga *sendèlan* relatif kurang berkembang, terlebih lagi bagi pantun-pantun *sendèlan* yang digunakan sebagai lirik dalam *kèjhungan*. Sejak berlalunya era kejayaan Tabi’i⁵⁷ (dekade 60-70an), dunia *sendèlan* seakan mengalami kemandegan. Indikasinya bahwa *sendèlan-sendèlan* yang beredar hingga

⁵⁶ J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, 1928, 219.

⁵⁷ Tabi’i adalah seorang panjak *sandur* yang ditokohkan karena kepiawaiannya dalam membuat pantun *sendèlan*. Ia sangat produktif dan menonjol di era 70-80an. Ia banyak membuat *sendèlan* baik untuk lirik *kèjhungan* maupun *sendèlan* untuk percakapan (dialog antar pemain panjak *sandur*) saat pertunjukan *sandur*.

saat ini dalam praktik lirik *kèjhungan* merupakan produk *sendèlan* dari masa kejayaan Tabi'i tersebut, bahkan banyak di antaranya berasal dari masa sebelumnya. Kenyataannya, para *tokang kèjhung* saat ini memiliki ketergantungan yang besar terhadap pantun-pantun *sendèlan* masa lalu. Tidak banyak yang dapat diketahui mengenai *sendèlan-sendèlan* masa kini yang mereka buat sendiri.

Tabel 16a. Contoh *sendèlan* masa lalu yang masih eksis dalam praktik *kèjhungan* saat ini.

Bagian	Pantun	Artinya
Sampiran	<i>Dā' Kamal bāli dukalè</i>	Pergi ke Kamal dua kali
	<i>Pasar laju tadā' cabbina</i>	Pasar Lama tidak ada lomboknya
Isi	<i>Mon ghi' anyar èrèsarè</i>	Saat masih baru/muda selalu dicari
	<i>San laju tadā' ajhina</i>	Namun ketika sudah lama/tua tiada harganya

Tabel 16b.

Bagian	Pantun	Artinya
Sampiran	<i>Dhuwā' napè rèng èrangsang</i>	Buah duwet apa yang dipanjat
	<i>Dhuwā' dhāghing manèsān</i>	Buah duwet yang dagingnya manis
Isi	<i>Dhuwā napè sè èpasang</i>	Jampi-jampi apa yang dikenakan
	<i>Kor nyeddhing atangèsān</i>	Sekali sentuh membuat orang menangis/ takluk

Di antara *tokang kèjhung* masa kini meskipun mengakui telah pernah menggunakan *sendèlan* buatan sendiri, tetapi dinamikanya nyaris tidak terbaca oleh apresiannya. Para *tokang kèjhung* masa kini dinilai kurang memberi perhatian serius terhadap aspek lirik *kèjhungan* tersebut. Hal itu dapat dibuktikan dari minimnya buah karya pantun *sendèlan* yang beredar. Era Tabi'i disebut-sebut sebagai era kejayaan pantun *sendèlan* yang diikuti pula oleh tumbuh subur kesenian *sandur* dan banyak bermunculan tandak atau *tokang kèjhung* yang berkembang secara kompetitif. Jejak kejayaan tersebut dapat dilihat dari masih eksisnya album-album rekaman komersial terbitan tahun 1970an yang direproduksi hingga berkali-kali.

Banyak faktor yang menjadi penyebab atas kemandegan dinamika lirik *kèjhungan* saat ini. Mulai dari semakin surutnya perhatian produsen rekaman komersial terhadap rekaman gending-gending *sandur* Madura; melemahnya apresiasi masyarakatnya; semakin kurang kompetitifnya kompetensi *tokang kèjhung*; hingga soal teknik penyanyian dan tuntutan terhadap pembawaan *kèjhungan* yang bersifat melodik, ditengarai sebagai penyebab kemandegan tersebut.

Lirik *kèjhungan*, secara teknis, sulit diucapkan dengan jelas artikulasinya. *Kèjhungan* yang penuh dengan corak melismatis (melodis), tuntutan yang besar terhadap ketinggian nada dan ketegangan suara, serta teknik-teknik pengolahan suara yang khas, turut berperan besar terhadap ketidakjelasan atas artikulasi liriknya. Tidak mengherankan jika artikulasi lirik yang tidak jelas itu

menyebabkan pendengarnya kurang mengetahui lirik-lirik yang diucapkan. Mereka hampir tidak dapat menyimak dengan jelas lirik-lirik *kèjhungan* yang dibawakan para *tokang kèjhung*, terutama ketika hal itu dibawakan di atas pentas oleh para tandak *sandur*.

Sumbri, seorang *blatèr* yang selalu mendengar *kèjhungan*, pun mengakui tidak pernah mengetahui lirik-lirik *kèjhungan* itu. Ketidakjelasan artikulasi pembawaan lirik dalam *kèjhungan* menyebabkan ia tidak lagi menghiraukannya.

Bagaimana saya bisa mengetahui isi *sendelan* [pantun yang dibawakan dalam *kèjhungan*] jika satu kata saja diseret demikian panjangnya [dinyanyikan secara melismatis], berdengung, dan tajam melengking". Saya tidak pernah menghiraukan liriknya dalam *kèjhungan*, walaupun saya kadang tahu isi pantunnya.⁵⁸ (terjemahan dari bahasa lisan Madura)

Kebanyakan pendengar antara mereka lebih menikmatinya dari aspek musikalnya, melalui keindahan *liggu'*-nya (cengkok dan ornamen melodis), greget, dan penggunaan isen-isen yang berupa kata-kata hias. Pernyataan Matsiru dan Mudrick juga semakin menegaskan posisi lirik *kèjhungan* menjadi terpinggirkan, yaitu bahwa dirinya akan lebih fokus pada kemampuan menyajikan *liggu'* atau *ènggo'* dan intensitas suara yang bertenaga karena aspek-aspek itu yang sering menjadi perhatian (penilaian) orang terhadap *kèjhungan*-nya.⁵⁹

Posisi lirik *kèjhungan* yang demikian, berdampak terhadap kurangnya perhatian para pelaku *kèjhung* untuk mengembangkan

⁵⁸ Sumbri, wawancara, 16 Oktober 2010

⁵⁹ Matsiru, wawancara, 22 Juli 2006; Mudrick, wawancara, 2 Agustus 2010.

aspek liriknya (*sendèlan*). Terlebih lagi jika melihat kenyataannya bahwa *sendèlan* yang seharusnya merupakan peristiwa berbalas pantun yang saling menyindir, tetapi dalam praktiknya tidak mencerminkan komunikasi yang berbasis pada isi pantun tersebut. Para *tokang kèjhung* tidak lagi menghiraukan akan hal itu, melainkan dialognya sebatas komunikasi musikal. Dengan demikian, karakter pembawaan melodi nyanyian relatif menonjol melampaui aspek liriknya. Hal ini nampak jelas terutama pada *kèjhungan* jenis *Yang-Layang*.

Sadun mengakui bahwa ia dapat dengan leluasa mengganti-ganti lirik *kèjhungan* yang berujud pantun itu semaunya sesuai selera sendiri, tanpa ia harus berpikir apakah tema *sendèlan*-nya relevan dengan tema *sendèlan* pasangan *kèjhungan*-nya. Rupanya masing-masing *pengèjhung* umumnya sudah membuat ancangan sendiri (*èkarèna dhibi*) untuk setiap bagiannya, asalkan di antara pasangan *kèjhung* tidak melantunkan satu *sendèlan* yang sama.⁶⁰ Sementara di sisi lain, mereka menyadari bersama bahwa peristiwa berbalas pantun seharusnya berada dalam tema *sendèlan* yang sama.

C. Teknik Vokal *Kèjhungan*

Teknik vokal *kèjhungan* Madura secara umum hampir tidak dapat dibedakan antara teknik pada *kèjhungan lakè*' dan *binè*', sebab parameter terhadap cara-cara yang digunakan bertujuan untuk mencapai target yang sama, yaitu kemantapan 'suara lepas' (tidak

⁶⁰ Sadun, wawancara, 23 September 2010.

ditahan), lantang bertenaga (*powerful*) khususnya pada permainan nada-nada tinggi, serta pengelolaan ekspresi yang optimal. Menurut Dā'i, pencapaian kemantapan suara tersebut menjadi hal yang ideal bagi *tokang kèjhung* (*pengèjhung*), terutama pada saat melakukan *kellèk*.⁶¹ Mudrick menambahkan bahwa selain dituntut bersuara tinggi dan bertenaga, *kèjhungan* Madura harus memiliki karakter suara yang 'kasar' (suara lepas dan lantang yang cenderung berteriak), barulah *kèjhungan* itu dikatakan mantap.

Wujud *kèllèghān* yang terkesan *nyendhāl-ngaret* (tekanan suara yang menghentak dan gemas sebagai efek dari pengelolaan ekspresi yang menggebu), dapat dikatakan memiliki 'nyawa' (karakter yang hidup). Tuntutan itu sama halnya ketika *panjhāk lako* (aktor dalam sebuah adegan cerita *sanḍur*) dalam melakukan dialog yang harus mampu bergaya bicara *nyendhāl* (ekspresi bicara yang meletup-letup atau menyentak) sehingga cenderung dipersepsi seperti gaya bicara orang yang sedang marah.⁶²

Dua pernyataan di atas sejalan dengan apa yang telah menjadi acuan penting bagi para *tokang kèjhung* dalam melakukan teknik vokal *kèjhungan* untuk mencapai nilai kemantapan ekspresi tersebut. Adapun parameter teknik vokal akan dijelaskan berdasarkan beberapa acuan (konsep) yang diinginkan, termasuk di antaranya membicarakan

⁶¹ Dā'i, wawancara, 18 Maret 2010.

⁶² Mudrick adalah tokoh senior di kalangan pekerja seni *sanḍur* Madura yang disebut *tokang panjhāk* (pengendang, *tokang kejhung lakè* [pengidung berkarakter maskulin], *panjhāk lako* [pemeran tokoh dagelan]). Wawancara, 10 Oktober 2010.

faktor kesamaan dan perbedaan secara teknis antara *kèjhungan lakè'* dan *binè'*.

1. Teknik *Nyendhāl*

Ghregghedhān dan *ngaret* merupakan kosa kata Madura yang paling sering diketengahkan ketika menilai kualitas suatu *kèjhungan*. Kedua istilah itu pada dasarnya memiliki makna yang sama, yaitu hadirnya suasana emosional. '*Ngaret*' dalam Kamus Madura menggambarkan seseorang yang emosional, yang ditunjukkan dengan mengeretakkan gigi atau mengepal-ngepalkan tangan karena sangat marah.⁶³ Dalam konteks penjiwaan *kèjhungan*, kedua istilah itu diadopsi untuk menggambarkan makna tekanan atau dinamika ketegangan yang dilandasi oleh penjiwaan terhadap sesuatu yang dibayangkannya. *Ghregghedhān* [Mdr] atau *geregetan* [Jw] bermakna geram, gemas, atau berkaitan dengan perasaan jengkel, tidak sabar. Sementara, kata 'greget' (*gereget*) memiliki makna yang lebih luas, yaitu ekspresi nafsu, semangat, kemauan untuk berbuat.⁶⁴

Greget [Ind] dalam hal ini dianggap mengakomodasi sifat-sifat yang lebih spesifik, seperti *ngaret* dan *ghregghedhān* [Mdr] di atas. Greget dapat dijadikan penanda penjiwaan *kèjhungan* walaupun mungkin tidak begitu nampak secara fisik tertera pada *gesture* pelakunya, tetapi secara auditif atmosfir kehadirannya dapat terdengar dengan jelas. Akibat dari praktik pengekspresian tersebut, suara yang

⁶³ Adrian Pawitra, 2009, 450.

⁶⁴ *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, edisi keempat (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 2008), 445. Lihat pula Adrian Pawitra, 2009, 199.

dihasilkan dapat diidentifikasi sebagai suara yang *nyendhāl*, yaitu gejala menyanyi yang terkesan dihentak-hentak ataupun digemas-gemaskan aksen nyanyiannya. *Nyendhāl* sebetulnya termasuk pula dalam kategori produk yang khas dari ornamen *kèjhungan*.

Turi memberi penjelasan bahwa *kèjhungan* senantiasa menampilkan ekspresi gerakan melodi yang bertenaga, memberi daya gedor yang menghentak dan menggemaskan.⁶⁵ Teknik spesifik yang digunakan saat *pengèjhung* mengeluarkan gregetnya melalui olah vokal, nampak pada teknik-teknik pengartikulasian kata (lirik) yaitu memberi tekanan pada beberapa titik di *liggu' kènè'* (motif kecil atau cengkok terkecil) dan atau kata yang diinginkan. Melalui teknik *nyendhāl* ini, *liggu' kènè'* memiliki artikulasi lebih bertenaga dan oleh karenanya gerakan melodinya pun terkesan lebih hidup (ada dinamik atau ekspresif). Dalam posisi seperti itu, sulit kiranya seseorang dapat mempertahankan kejelasan lafal (artikulasi) kata-katanya. Greget yang menggebu-gebu membawa konsekuensi terhadap labilnya kontrol *pitch pengèjhung*, atau hingga kurang tepat laras (*titinada* [Jw]). Kasus-kasus ketidakstabilan *pitch* telah kaprah dan menjadi bagian dari karakter *kèjhungan lakè'* utamanya.

Dā'i, juga diperkuat oleh Mudrick, berpendapat bahwa greget atau *ngaret* [Mdr] merupakan aspek yang diutamakan ketika seseorang membawakan *kèjhungan*. Penggunaan teknik *nyendhāl* ini dipandang mampu mengakomodasi greget atau penjiwaan dalam *kèjhungan*,

⁶⁵Turi, wawancara, 10 Maret 2010.

walaupun di sisi yang lain memberi efek terhadap munculnya ketidakstabilan nada. *Kèjhungan* yang menampilkan greget jauh lebih dihargai (dianggap lebih baik) dari pada *kèjhungan* yang tidak memiliki greget, sekalipun nadanya secara *pitch* tergolong 'tepat' (stabil atau tidak *rosak* [Mdr] atau tidak *blero* [Jw]).⁶⁶

Tidak seperti parameter teknik vokal pada umumnya yang kebanyakan menganjurkan kejelasan pelafalan kata dan *pitch*, teknik *nyendhāl kèjhungan* mendapat tempat tersendiri yang istimewa. Greget yang menggebu paling sering terjadi pada *tokang kèjhung lakè'* yang relatif lebih ekspresif (bebas dan berani). Namun, bukan berarti *tokang kèjhung binè'* tidak memiliki ruang untuk melakukan hal itu. Barangkali karena dibatasi oleh kesadaran perannya sebagai 'wanita', aspek greget *tokang kèjhung binè'* tidak terlalu bertumpu pada teknik *nyendhāl*, sebab akan terkesan melampaui kepantasannya sebagai *kèjhungan* yang feminin.

Identifikasi yang didapatkan dari gejala pembawaan suara *nyendhāl* sering kali muncul dalam tiga situasi, yaitu a) ketika mengolah nada-nada secara melismatis, b) ketika membawakan secara silabis lirik lagu pokok, serta c) ketika kecenderungannya mengakhiri sebuah pola *kellèghān*. Dari ketiga macam situasi tersebut, yang paling kentara dorongan *nyendhāl*-nya adalah situasi yang ketiga. Momentumnya ada di akhir *kellèghān* yang sering membentuk kontur 'patahan' ataupun terjadi pada akhir frase lagu tertentu, yaitu dengan

⁶⁶ Da'i, wawancara, 11 Juni 2010; Mudrick, wawancara, 10 Oktober 2010.

cara *aonjāl/aonjan* (mendorong) atau 'membuang' napas. Efek *nyendhāl* yang mengakibatkan rawannya ketidakjelasan *pitch* sebetulnya sangat tergantung pada faktor gaya *pengèhung* dalam mengekspresikan frase demi frase lagu *kèjhungan*-nya.

Contoh yang representatif untuk mencermati *kèjhungan* yang memiliki greget *nyendhāl* menonjol ada pada gaya individu Matingwar (*kèjhungan binè'*) dan Tabi'i (*kèjhungan lakè'*).

File 17. Matingwar (*Greget-Nyendhāl*)

Matingwar : karakter <i>binè'</i>	
<i>Kellèghān</i>	Pola Kalimat Lagu Selanjutnya
$\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \overset{\sim}{3} \dots \overset{\sim}{2} \dots \overset{\sim}{1} \underset{\cdot}{2}$ La-o-le	$\underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \overset{32}{2} \overset{32}{1} 3 \ 2 \ 2 \ 5 \ 2 \ \overset{32}{2} \overset{16}{1} \cdot 2 \ \overset{53}{5} \overset{23}{3} \dots \overset{2}{2}$ ka- bit tana dhāghā te-nar ka-na'
$\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \dots \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2}$ Do a do	$1 \ 2 \ 3 \quad 1 \ 2 \ 1 \ \overset{32}{2} \overset{1}{1} \ 2 \ 2 \ 3 \ 2 \ 2 \ 2 \ \overset{53}{5} \overset{23}{3} \overset{2}{2} \dots \overset{1}{1}$ karanjhāng mara bulā bāddhāna rotè ya
$\overset{\sim}{2} \underset{\cdot}{1} \overset{\sim}{3} \cdot \cdot \overset{\sim}{2} \cdot \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \cdot \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2}$ A do	$\overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \ \overset{\sim}{2} \ \overset{\sim}{3} \cdot \overset{65}{65} \overset{32}{32} \cdot \ 3 \ \overset{5^3}{5^3} \overset{2}{2} \ \overset{652}{652} \overset{32}{32} \overset{1}{1} \dots$ pa'kastana nyarè bulā penar kana'
$\underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1} \cdot \overset{32}{3} \overset{21}{2} \overset{32}{3} \dots \overset{61}{1} \overset{2}{2}$ Jā' enjā'	$3 \ 2 \ 2 \ 2 \ 1 \ 2 \ 3 \ \overset{21}{23} \cdot \ 1 \ \overset{21}{11} \overset{3}{3} \overset{21}{1} \cdot \ \overset{2153}{2153} \overset{21}{21} \overset{6}{6} \dots$ pelangghāna masakè' atè doado

Gambar 44:

Greget *nyendhāl* pada gaya individu Matingwar (*kèjhungan binè'*)

Keterangan:

- Perhatikan notasi angka yang cetak tebal dan blok abu-abu, memuat:
 - Teknik *nyendhāl* satu nada pada patahan melodi akhir *kellèghān* (blok biru muda)
 - Teknik *nyendhāl* pada motif silabis (blok kuning)
 - Teknik *nyendhāl* pada corak melodi melismatis (blok hijau)

2. Tanda \sim di atas not untuk menjelaskan nada panjang dibawakan dengan suara *aombā'* (menggelombang).
3. Tanda ∇ di atas not adalah nada-nada yang tidak jelas *pitch*-nya. Titik-titik di antara notasi bukan sebuah harga nada, melainkan ancangan atau perkiraan kasar panjang pendeknya suatu nada. Notasi ini hanya untuk memberikan gambaran tentang rangkaian nada yang terdengar dalam rekaman file audio.

File 20. Tabi'i (*Greget-Nyendhāl*)

Tabi'i : karakter <i>lakè'</i>	
<i>Kellèghān</i>	Pola Kalimat Lagu Selanjutnya
$\dot{\text{i}} \dot{\text{i}} \dot{2} \dots \dot{\text{i}} \dot{6} \dot{\text{i}} \dot{6} \dot{2}$ Lao-le	$3 \ 3 \ 5 \ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 3^{21} \dot{6} \cdot \ 1 \ 2 \ 3^{212} \dot{3} \dots$ wa' kaos topo-na dā- dā na'-kana'
$\dot{\text{i}} \dot{\text{i}} \dot{2} \cdot \dot{\text{i}} \dot{6} \dot{\text{i}} \dot{6}$ Jā'enjā'	$\dot{6} \dot{1} \ 2 \cdot 3^{12321} \cdot \dot{6} \dot{1} \ 2 \ 1 \ 2 \ \dot{6} \ 1 \ 2 \ 5^{23126} \dot{2} \dots$ pita celleng ayo ka kodung tangale'
$\dot{\text{i}} \dot{2} \dots \dot{\text{i}} \dot{6} \dot{2}$ Sèdā	$2 \ 1 \cdot \ 1 \ 2 \ \dot{6} \cdot \ 2^3 \ 2^1 \cdot \ 25^{323} \ 2^1 \dots$ koros marghāna sè- dā binè'
$\cdot \dot{\text{i}} \dot{2} \cdot \dot{6} \dot{2} \dot{\text{i}} \cdot$ Jā 'njā'	$35 \ 6 \dot{\text{i}} \ 3 \ \dot{6} \ 3^{21} \dot{6} \ \dot{6} \ 1 \ 2 \ 2 \ 1 \cdot \ 3^{235321} \cdot 2321 \dot{6} \dots$ siang malam a- le' lo'nyèddhā tédung cong

Gambar 45:
Greget *nyendhāl* pada gaya individu Tabi'i (*kèjhungan lakè'*)

Identifikasi teknik *nyendhāl* pada kedua contoh di atas berpijak dari pemahaman sejumlah pengamat *kèjhungan*. Dari contoh di atas, ada perbedaan antara kualitas suara *nyendhāl* Tabi'i (*kèjhungan lakè'*) dan Matingwar (*kèjhungan bine'*). Kualitas suara *nyendhāl* pada *kèjhungan lakè'* lebih kentara karena cenderung lebih bebas dan menggebu dalam mengartikulasikan greget yang dibutuhkan.

Di sisi lain, teknik *nyendhāl* pada *kèjhungan binè'* relatif tidak menonjol, kurang bebas, sebab dibatasi oleh perannya sebagai pembawa karakter *kèjhungan binè'* yang lebih dituntut pada kemampuan *pengèjhung* menerjemahkan aspek femininitas dalam setiap nyanyiannya. Contohnya adalah alur kalimat melodi dibawakan 'gemulai' (lentur) sehingga pitch-nya relatif lebih jelas; penggunaan ornamen-ornamen nyanyian lebih aktif (rumit); serta teknik pengolahan suara yang lebih ringan untuk memperoleh kesan suara yang feminin nampaknya menjadi pengendali bagi *pengèjhung binè'* untuk tidak terlalu kuat menggunakan teknik *nyendhāl*, walaupun tetap dibutuhkan dalam menghadirkan suasana greget *kèjhungan*-nya.

2. Teknik *Nyèrèt*

Greget *kèjhungan* sebetulnya tidak hanya diartikulasikan dengan teknik *nyendhāl*, melainkan ada pula teknik lain yang seperti berlawanan sifatnya dengan *nyendhāl*, yaitu teknik *nyèrèt*. Teknik *nyèrèt* (*èrèt*) diambil dari pengertian 'diseret' untuk memaknai pergerakan melodi nyanyian yang sifatnya meliuk dan mengayun. Teknik ini biasanya bertumpu pada satu suku kata tertentu untuk kemudian dikembangkan secara melodis hingga membentuk sebuah gejala melismatis (*aliggu'* atau *aonjan*)⁶⁷. Sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya (bab IV.A.4), ornamen *kèjhungan liggu'*, merangkum

⁶⁷ Awalan suku kata "a" dalam *liggu'* dan *aonjan* menunjukkan sebagai kata kerja. *Aliggu'* artinya meliuk, sedangkan *aonjan* artinya mengayun.

banyak nada (pada *liggu' rajā*) maupun sedikit nada: seperti pada *liggu' kènè'* (gregel [Jw]), ornamen yang mengayun pendek (*aonjan*), ataupun ornamen yang menggelombang panjang (*aombā*). Keseluruhan ragam ornamen tersebut mengantarkan pada sebuah alasan bahwa ornamen tersebut menghadirkan kesan nyanyian yang diseret. Dengan demikian, teknik *nyèrèt* sesungguhnya terpaparkan ketika mereka melakukan praktik-praktik *kellèghān* dan olah ornamentasi tersebut.

Penghadiran gejala melismatik *nyèrèt* tersebut muncul sebagai akibat dari daya hayat pelaku *kèjhung* terhadap setiap lirik dan kalimat lagunya. Seperti banyak diakui oleh para *tokang kèjhung*, teknik *nyèrèt* ini bahkan tidak diakui sebagai sebuah teknik karena lebih banyak dilakukan tanpa disadari. Di sisi lain, sebagai sebuah gejala ornamentasi, kehadirannya memberi warna atau daya hidup *kèjhungan*. Para *tokang kèjhung* umumnya tidak menyadari bahwa ketika mereka belajar olah vokal, merumuskan pola *kellèghān*, berikut mengeksplorasi isian ragam ornamentasinya, sebetulnya mereka telah menggunakan teknik-teknik *nyèrèt* tersebut. Apalagi jika proses pembelajaran mereka lalui dengan serius dalam jangka waktu bertahun-tahun. Sesuatu yang sangat mereka sadari bahwa pembawaan *kèjhungan* yang tidak memiliki greget, ibarat mayat hidup (menyanyi tanpa penjiwaan). Artinya, ornamentasi *nyèrèt* yang turut menumbuhkan greget nampaknya lebih dipahami sebagai kemampuan daya hayat saja, dan tidak dilihat sebagai bagian dari teknik *ngèjhung* mereka.

Kèjhungan selain dikesankan berkarakter keras karena lantang, menghentak karena menggebunya, juga menyimpan sejumlah kesan yang seakan berlawanan, yaitu mengesankan sebuah rintihan atau kepiluan (*rassa mellas*) pada bagian-bagian tertentu. Atmosfir *rassa mellas*, sebagaimana Dā'i dan Marsaid, menjadi bagian tak terpisahkan dalam implementasi tafsir mereka dalam melantunkan *kèjhungan* secara umum. Teknik *nyèrèt* justru banyak mengakomodasi kebutuhan ekspresi yang bernuansa *rassa mellas* yang umumnya terpaparkan dalam setiap *kellèghān*. *Rassa mellas* dan karakter menghentak lantang bukanlah sebuah kontradiksi, melainkan keduanya telah menjadi unsur pokok dari estetika *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* yang menjadi ikonitas *kèjhungan*. Sufai dan Pawitra,⁶⁸ contohnya, mengungkapkan kesan subjektifnya terhadap *kèjhungan* sebagai gaya nyanyian yang memberi paparan suasana batin kegetiran, kepedihan, selain amarah. Hal ini pun tidak jauh berbeda dengan kesan-kesan yang muncul dari masyarakat pada umumnya dalam memandang karakteristik *kèjhungan*. Meskipun kesan bersifat interpretatif adanya, namun menjadi menarik secara kultural untuk diungkapkan.

3. Teknik Pengaturan Rahang

Teknik ini bertumpu pada permainan posisi rahang yang mengolah keluaran suara dengan cara menggerakkan rahang bagian

⁶⁸ Sufai (pecinta *kèjhungan*), wawancara, 21 Pebruari 2010, dan Adrian Pawitra (penulis kamus bahasa Madura), wawancara, 22 Pebruari 2010.

bawah untuk mengatur besar bukaan mulut. Gerakan rahang dan perbedaan ukuran bukaan tersebut merupakan upaya *tokang kèjhung* untuk membantu pengaturan perpindahan dari nada satu ke nada lainnya. Bahkan, menurut Misdali, ada kalanya sang pelaku merasa perlu menggerakkan kepalanya, seperti mengguncang-guncangkan kepalanya untuk memperlancar upayanya dalam mengatur perpindahan nada-nadanya.⁶⁹ Pengaturan nada yang dibantu dengan gerakan rahang tersebut relatif menghadirkan ketegasan (kejelasan) keluaran nadanya.

Penggunaan teknik rahang ini tidak selalu mudah terlihat dan juga tidak selalu dilakukan para *tokang kèjhung*. Meskipun demikian, produksi suara yang dihasilkan melalui teknik ini menghadirkan perbedaan apabila dibandingkan dengan tanpa menggunakan teknik ini. Sebagaimana Misdali (*tokang kèjhung lakè'*) yang terbiasa dengan penggunaan teknik rahang tersebut, kualitas olah suara yang ditimbulkannya menunjukkan perbedaan dengan (misalnya) Sadun (*tokang kèjhung binè'*) dan Matsiru (*tokang kèjhung lakè'*). Dalam praktiknya, teknik pengaturan rahang tersebut akan selalu terkombinasi dengan teknik *nyendhāl*. Kedua teknik ini sesungguhnya merupakan implementasi kualitas penjiwaan seorang *tokang kèjhung* terhadap materi nyanyiannya.

File 30. Teknik vokal *kèjhungan lakè'* (Misdali) dalam pertunjukan *sandur-rèmo* siang [format AV].

⁶⁹ Misdali, wawancara, 19 September 2010.

Dalam hal ini, belum ditemukan istilah yang khusus mengenai teknik ini, tetapi pengolahan suara dengan teknik penggunaan rahang tersebut nampak lebih cocok dilakukan oleh *tokang kèjhung lakè'* karena hasil suara yang dihasilkan terkesan lebih tegas, dan secara visual sang pelakunya akan nampak lebih ekspresif karena adanya gerakan-gerakan kecil di kepala akibat tarikan otot-otot sekitar rahangnya. Dengan cara *ngèjhung* laki-laki yang tidak pernah menutupi mulutnya dengan sarana apapun, raut muka *tokang kèjhung lakè'* itu terlihat dengan jelas ekspresinya. Hal ini berbeda dengan sikap *tokang kèjhung binè'* yang selalu menutupi mulutnya dengan saputangan atau bentangan selendang bajunya ketika di arena pentas.

Matingwar, *tokang kèjhung* (tandak) 'perempuan', barangkali satu-satunya yang menggunakan teknik pengaturan rahang secara konsisten, bahkan teknik itu telah menjadi bagian dari karakter *kèjhungan*-nya secara individual. Penilaian positif dari banyak orang terhadapnya itu tidak lepas dari karakternya yang khas, terutama suaranya dan penampilannya yang dinilai 'cantik' sebagai tandak perempuan. Padahal warna suara (*timbre*) yang dimiliki Matingwar banyak dinilai 'kasar' (serak), *ngrèsngès* (kotor), jauh dari kesan suara yang ideal untuk perempuan (halus, lembut, lirih, dan seterusnya). Sesuatu yang kemudian sangat dihargai dari Matingwar bukanlah terletak pada warna suaranya, tetapi pada kemampuannya mengolah *kellèghān* dan penggunaan *liggu'* yang jelas, serta tampilan greget *kèjhungan*-nya yang menonjol.

4. Teknik *Ajjhen*

Nyenèk, *tennyeng*, dan *santa'* merupakan istilah penting dalam konsep musikal yang berkaitan dengan tingkat ketegangan suara *kèjhungan*. *Nyenèk* adalah capaian nada-nada tinggi (melengking) yang dapat dilakukan dalam tingkat ketegangan suara yang mantap/mapan. Artinya bahwa seseorang yang melakukannya tidak nampak memaksakan diri. Ketegangan suara yang mantap itu disebut *tennyeng*. Dalam ketinggian nada dan ketegangan suara yang memuncak seperti itu, keadaan suara itu akan berada dalam volume yang nyaring/keras atau disebut *santa'*. Biasanya, nada-nada *nyenèk*, *tennyeng*, dan *santa'* tersebut banyak ditemukan dalam sajian pola-pola *kellèghān*.

Ketiga istilah tersebut menjadi konsep yang ideal dalam dunia *kèjhungan*. Dalam pengetahuan lokal Madura, ada sebuah teknik yang mendorong sesuatu [suara] dengan cara tertentu, yaitu disebut *ajjhen*⁷⁰. Praktik ini terkonsentrasi pada tindakan 'mendorong' suara agar memiliki tenaga. Pada prinsipnya teknik ini bertujuan untuk mengeluarkan suara secara 'lepas' atau dikenal dengan istilah *sowara lowar* (suara luar). Tuntutan untuk meraih kualitas ketegangan suara yang *tennyeng*, *santa'*, dan *nyenèk*, seorang *tokang kèjhung* senantiasa harus memiliki stamina fisik agar suara yang dikeluarkan itu

⁷⁰ Arti umum adalah *ajjhen* (atau *ngèddhèn* [jw]) mendorong sesuatu dari dalam tubuh agar dapat keluar. Contoh paling umum, seperti ketika orang membuang hajat atau saat melahirkan yang bertumpu pada kekuatan otot perut.

bertenaga dan konsisten. Stamina yang prima dan keterlatihan mengeluarkan suara tinggi menjadi kunci keberhasilannya.



Gambar 46:

Ekspresi *tokang kèjhung lakè'* saat mengerahkan kemampuannya *me-ngèjhung*, merupakan implikasi dari perpaduan penggunaan teknik, tuntutan kualitas ketegangan suara, dan keindahan *kellèghān* (foto: Zulkarnain, 2010).

Ada perbedaan mendasar antara teknik *ajjhen* pada *tokang kèjhung lakè'an* dan *binè'*. Teknik *ajjhen* pada gaya maskulin (*lakè'an*) akan sepenuhnya menggunakan suara lepas (*sowara lowar*), sedangkan pada gaya feminin (*binè'*) masih memerlukan teknik tambahan, yaitu mengolah suara *ajjhen* tadi dengan cara menahan (*makènè' sowara*) di tenggorokan. Tujuannya berkaitan dengan imajinasi karakter suara perempuan itu sendiri, yaitu agar keluaran

kualitas suaranya menjadi lebih 'tajam' atau memiliki klaritas (*clarity*) suara, terkesan lebih ringan (bahkan juga *cempreng*), dan pencapaian untuk nada tinggi relatif lebih mudah dijangkau. Melalui cara menahan suara di tenggorokan, memungkinkan bagi *tokang kèjhung binè'* untuk mengolah cengkok dan ornamen-ornamen *kèjhungan* dengan leluasa.

Upaya menahan dorongan suara yang kuat di tenggorokan, sering kali membawa pengaruh pada *gesture* tubuh pelaku, seperti: bagian otot leher yang nampak menegang, adakalanya posisi kepala terlihat sedikit agak mundur dengan posisi leher tetap tegak. Dalam posisi yang demikian, suara yang dikeluarkan dengan dorongan (*ajjhen*) yang kuat akan menghasilkan kesan suara yang tertahan di tenggorokan.

File 31. Teknik vokal *kèjhungan binè'* (Sadun) yang cenderung menahan suara di tenggorokan [file format AV]

Di daerah Banten dan Sunda, ada tradisi nyanyian *beluk*⁷¹ yang menerapkan teknik menekan tenggorokan dengan jari tangan untuk membantu meraih kualitas ketegangan suara dan yang luar biasa nyaring dan tinggi nadanya.

File 32. Praktik nyanyian (teknik vokal) *Beluk* di Banten [file format AV, <http://www.youtube.com>]

⁷¹ Beluk adalah suatu jenis (genre) nyanyian yang terdapat di berbagai wilayah budaya Sunda dan Banten. Di Majalengka, *beluk* disebut *gaok*. Mungkin kedua istilah itu diambil dari karakteristik teknik nyanyiannya yang *elak-eluk* (berkelok-kelok) atau yang *guak, gaok-gagaokan* (berteriak, melengking-lengking) yang selalu dinyanyikan oleh laki-laki. [http://tikarmedia.or.id/halamanutama/search?cari= Beluk](http://tikarmedia.or.id/halamanutama/search?cari=Beluk)

Efek suara dari praktik olah vokal *ajjhen* tersebut adalah munculnya karakter 'suara kepala' (*head voice*). Menurut Clippinger, dunia pedagogi vokal pada dasarnya membagi register suara pria menjadi register suara dada, register suara kepala, dan register suara *falsetto*. Suara perempuan dibagi menjadi register suara dada, register suara tengah, dan register suara kepala. Bernyanyi di register suara kepala memberikan efek seolah-olah nada bergema (resonansi) di kepala sang penyanyi.⁷² *Head voice* memiliki dua makna, yaitu jangkauan vokal atau register suara, dan area resonansi suara. Istilah *head voice* ini kemudian diadopsi dalam *bel canto*⁷³, yaitu metode menyanyi opera Italia. *Head voice* diidentifikasi sebagai register suara tertinggi dari register suara lainnya.⁷⁴

Head voice merupakan suara yang tergolong unik, penuh kebebasan, luwes, imajinatif, dan penuh pesona, sebagaimana halnya digambarkan oleh Clippinger, “*The pure head voice is unique in its beauty. It is full of freedom, elasticity, spiritual exaltation. It seems to float, as it were, in the upper air without connection with a human throat. Its charm is irresistible.*” Namun untuk dapat melakukan penyuaran

⁷² David A. Clippinger, *The Head Voice and Other Problems: Practical Talks on Singing*. (Oliver Ditson Company at Project Gutenberg eBook, 1917), pp. 12.

⁷³ *Bel canto* pada mulanya dipraktikkan lelaki pada lagu keagamaan. *Bel canto* menjadi gaya nyanyian yang terkenal hingga sering digunakan oleh penyanyi opera yang memiliki jangkauan suara *countertenor*, seperti lazimnya dalam genre vokal soprano. Interval suara *countertenor* umumnya memiliki setara dengan rentang alto, membentang dari sekitar nada **g** atau **a** ke **e.2** atau mungkin **g.2**. <http://en.wikipedia.org/wiki/Countertenor>, diunduh pada 26 Desember 2012.

⁷⁴ James Stark, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy* (University of Toronto Press, 2003).

head voice yang baik dibutuhkan kekuatan suara yang penuh, tekad dan intensitas emosional.⁷⁵

Sejalan dengan penjelasan di atas, tuntutan ideal dari teknik vokal *kèjhungan* menunjukkan gejala yang sama. Fakta-fakta mengenai jangkauan wilayah nada tinggi dari para *tokang kèjhung* yang rata-rata hingga mencapai kisaran nada **a** ke **f.2** (bandingkan dengan *range* nada *bel canto*: **a** ke **e.2**)⁷⁶ menunjukkan bahwa *kèjhungan* sebagai sebuah genre vokal yang tergolong memiliki register suara tinggi (register suara kepala).

Teknik-teknik penyuaran *kèjhungan* yang merupakan praktik *head voice* tersebut juga mengakibatkan adanya efek resonansi yang kuat pada diri pelakunya. Bahkan efek resonansi dan ketegangan suara yang optimal (*tennyeng* dan *santa*) juga memberi daya rambat suara yang jauh. Tidak jarang narasumber memberi kesaksian mengenai akan hal itu. Lontaran suara *tokang kèjhung* di malam hari merambat hingga mencapai tempat yang jauh (dalam asumsi ratusan meter tanpa pengeras suara).

Suatu ukuran yang selalu dinyatakan bahwa apabila *tokang kèjhung* tidak dapat memenuhi tuntutan penyuaran yang ideal (*nyenèk*, *tennyeng*, *santa*), maka dengan sangat gamblang ia dicap

⁷⁵ David A. Clippinger, *The Head voice and Other Problems: Practical Talks on Singing* (The Project Gutenberg eBook, Release Date: October 7, 2006), 9-10.

⁷⁶ Dari segi jangkauan nada (*range*), nada-nada tinggi *kèjhungan* tidak jauh berbeda dengan *range* nada *bel canto*. Namun dari segi teknik penyuaran, keduanya saling berbeda, seperti: teknik pernapasan, pengolahan suara tenggorokan, ketegangan suara, acuan pengekspresian.

sebagai *tokang kèjhung* yang suaranya 'lembek' (lemah, tidak memiliki kekuatan suara). Pada sejumlah kasus tertentu, ditemukan juga praktik-praktik penggunaan 'suara dalam' (*sowara dālem*) mirip suara *falsetto* sebagai jalan pintas untuk mencapai nada-nada tinggi. Hasilnya, teknik penyuaran 'suara luar' dan 'suara dalam' secara campuran ini selain merepotkan pelakunya, juga mengesankan penyuaran yang 'belang-belang'.⁷⁷ Hal itu memang tidak direkomendasikan dan dianggap sebagai *kèjhungan* yang *ngellèg lo' nyentèk* (saat melakukan *kellèghān* tidak sampai pada nada maksimal atau artifisial).

Dalam rangka pencapaian kualitas suara yang *nyentèk*, *tennyeng*, dan *santa'* tersebut, para *tokang kèjhung* tidak hanya berupaya dalam hal teknis semata, melainkan juga menempuh upaya-upaya medis dan mistis. Faktor penunjang yang diyakini dapat memperlancar proses pembentukan suara ideal yang diharapkan adalah dengan menempuh cara *aghurā* (melakukan guruh).

Guruh pada dasarnya merupakan cara tradisional untuk mengeluarkan lendir dari dalam tubuh terutama kotoran di saluran pernapasan dengan menggunakan ramuan herbal. Guruh yang umum dilakukan adalah dengan meneteskan ekstrak daun srigunggu (*Clerodendron Serratum*) ke mulut atau lubang hidung. Khasiat ramuan

⁷⁷ Contoh kasus yang paling gamblang nampak pada teknik yang dilakukan *tokang kèjhung binè'an* Marju. (**File 25**). Gejala penggunaan "suara luar" dan "suara dalam" secara campuran kerap ditemukan apabila si pelaku *kèjhungan* tidak terlalu berniat melontarkan *kèjhungan*-nya. Bukti ini dapat dilihat pada fenomena *jhung-kèjhungan* mbuk Yun (**File 34**).

tadi membuat semua syaraf tubuh bereaksi menekan, mendorong dan mengeluarkan lendir kotor. Terapi ini sering kali dilakukan para sinden/ penyanyi dalam menjaga kualitas suara agar tetap merdu dan lantang. Penelitian Soepomo Soekardono (2005) dari Fakultas Kedokteran Universitas Gadjah Mada membuktikan bahwa gurah dengan ekstrak daun srigunggu tersebut efektif meredakan gejala *rhinosinusitis* kronis seperti ingus berlebih, bersin dan hidung tersumbat.⁷⁸

Kalangan *tokang kèjhung* lebih memahaminya sebagai langkah perawatan suara (*arabāt sowara*) yang tujuan utamanya adalah untuk membersihkan pita suara, rongga hidung, tenggorokan dan paru-paru, serta memperbaiki, menjaga kualitas suara dan pernafasan. Pengalaman Mudrick⁷⁹ sebagai *tokang kèjhung lakè*, Marsaid⁸⁰ dan Sadun⁸¹ sebagai *tokang kèjhung binè* memaparkan bahwa salah satu upaya menjaga kualitas suara adalah *aghurā* (melakukan gurah). Penguatan suara dengan cara gurah merupakan awal dari proses menuju tahap pelatihan suara yang serius.⁸² Bahkan setelahnya, dipertengahan puncak karirnya sebagai *tokang kèjhung*, mereka

⁷⁸<http://health.detik.com/read/2011/01/05/160159/1539838/775/apa-itu-pengobatan-gurah>, diunduh pada 14 Juli 2013.

⁷⁹ Mudrick, wawancara, 24 Juni dan 1 Juli 2006.

⁸⁰ Marsaid, wawancara, 26 Nopember 2006

⁸¹ Sadun, wawancara, 23 September 2010

⁸² Matsiru dan Marsaid juga menjelaskan bahwa ada cara lain yang jarang dilakukan orang, tetapi kadang masih dilakukan, yaitu melalui cara *aperra* (meneteskan) ramuan jahe dan jeruk "keris" (jeruk purut) yang diparut. Hasil parutan dibungkus sapu tangan dan diperas, airnya diteteskan ke hidung. (Matsiru, wawancara, 1 Maret 2010; Marsaid, wawancara, 3 Mei 2006).

melakukannya kembali untuk perawatan suaranya. Gurah bukanlah kegiatan membersihkan suara setiap saat, tetapi merupakan kegiatan perawatan berkala dalam selang waktu yang cukup panjang. Seperti halnya Sadun yang kini sudah berusia 46 tahun, ia hanya melakukannya sebanyak 2 kali di sepanjang karirnya sebagai *tokang kèjhung*.

Ramuan gurah yang biasa dipakai oleh beberapa *tokang kèjhung* di Madura relatif berbeda dengan penjelasan sebelumnya, yaitu dengan menggunakan air kelapa dan *terosè* [Mdr] (daun Srigunggu) yang jika dicampur menghasilkan warna hijau pekat. Kemudian diminum seperti minum jamu (tidak ditetaskan). Efek dari meminum ramuan tersebut adalah gejala muntah-muntah yang menguras isi perutnya hingga lendir-lendir yang berwarna kecoklatan sampai bening warna lendirnya terus mengalir keluar dari mulut dan hidung. Setelah itu, kondisi tubuh menjadi sangat lemas selama satu hari. Pasca pengobatan tersebut memberi efek pada kebugaran stamina tubuh, tidak gampang mengantuk, dan saluran THT (tenggorokan, hidung, dan telinga) terasa lebih peka, bersih, dan sehat.

Beberapa hari setelah melakukan gurah (biasanya selang 3 hari), barulah pelaku mulai berlatih mengeluarkan suara dengan volume yang kencang dan tinggi. Biasanya mereka melatih diri dengan nada-nada yang tinggi (misalnya berlatih *kellèghan*) secara lantang dan dengan penggunaan napas yang panjang. Dalam latihan perdana pasca bergurah, mereka menghabiskan waktu untuk *ngèjhung* di tengah

sawah, kebun ladang atau kadang pula melakukannya di dalam air (bak mandi, sungai, kolam, dan sebagainya). Selama 1-2 minggu pun mereka dilarang merokok. Perubahan kualitas suara terjadi secara bertahap hingga beberapa bulan kemudian. Bagi pelaku *kèjhung* yang perokok, disarankan untuk tidak merokok berganti-ganti merk ataupun membatasi frekuensi merokoknya. Hal ini untuk menjaga agar mengurangi resiko suara yang serak dan berat.

Penguatan atas kesempurnaan kualitas suara juga ditempuh dengan melakukan prosesi ritual yang mengharap hadirnya kekuatan supranatural dalam performa suaranya. Meskipun hal ini sulit dikaitkan secara teknis, namun secara psikologis faktor spiritual ini tidak bisa diabaikan dari dalam diri *tokang kèjhung* untuk menguatkan rasa lebih percaya diri terutama dalam mengeluarkan suara saat pertunjukan. Keyakinan akan kekuatan supranatural sedemikian mengikat dalam setiap laku ritual mereka. Melalui laku ritual itu, berbagai harapan digantungkan, tidak hanya menginginkan suara yang bagus/ideal dan penampilan yang memiliki pesona, melainkan yang paling mendasar adalah memberi penguatan terhadap rasa percaya diri dan rasa aman diri (perlindungan). Penguatan dengan ritual memasang 'pengasihani' dan 'perisai' semacam ini masih menonjol dijalani terutama kalangan *tokang kèjhung binè'* yang sekaligus memiliki peran sebagai tandak (primadona dalam pertunjukan *sandur*). Da'i menegaskan bahwa sepanjang yang

diketuainya, tidak ada seorang tandak pun yang berani tampil apa adanya tanpa sandingan 'perisai' dan 'pengasihian' tersebut.⁸³

D. Karakterisasi *Kèjhungan Lakè'* dan *Kèjhungan Binè'*

Istilah “karakterisasi” mengandung pengertian tentang tujuan kesadaran membentuk sebuah karakter tertentu. Berbeda arti dengan “karakteristik” yang mengandung pengertian penggambaran suatu ciri-ciri yang mengarah pada sifat atau perwatakan tertentu.⁸⁴

Persoalan karakterisasi *kèjhungan* yang mengarah pada karakter *gender* (laki-laki dan perempuan) hanya dapat ditegaskan dalam kebutuhan pertunjukan. Dunia pertunjukan tradisional di Madura Barat masih memegang prinsip bahwa perempuan dipandang tabu dan tidak diijinkan terlibat sebagai pelaku pertunjukan yang bersifat tontonan. Larangan sosial ini berlaku pula pada peran perempuan di dalam pertunjukan *sandur*. Demikian pula, posisi *kèjhungan binè'* ditempati oleh laki-laki. Oleh karena itu, kesadaran untuk menegaskan

⁸³ Sebagai contoh, Marsaid dalam laku ritualnya menitikberatkan pada amalan doa kepada Nabi Daud, melakukan tirakat dan meminum air pancuran kolam di lingkungan situs “Aeng Mata” pemakaman raja-raja di Arosbaya. Selain itu, ia juga minum air dari belalang yang dibakar kemudian abunya dicampur dengan air dan disaring. Dalam keyakinannya, hal itu agar suara tetap utuh, bersih dan kuat, tidak mudah rusak. Demikian pula, Sumarto dan Turi, *tandā' binè'* legendaris dari wilayah Sampang juga mengamalkan rapalan doa kepada Nabi Daud yang diyakini sebagai “dewa suara” yang merdu. Sementara, Sadun mengaku selalu membaca doa (*Pangabār*) ketika berdandan (memasang bedak di depan cermin) untuk keselamatan dan kesuksesan menjelang pementasannya.

⁸⁴ Dalam kamus besar Bahasa Indonesia (1995:445), istilah “karakter” berarti sifat-sifat kejiwaan, akhlak atau budi pekerti yang membedakan seseorang dari yang lain: tabiat, watak. Karakter atau “character” [Brt] dalam *Oxford Advance Learner's Dictionary of Current English* (2000) dapat diartikan, di antaranya adalah “All the qualities and features that make a person, groups of people, and places different from others” (segala kualitas dan ciri-ciri yang membuat seseorang, kelompok orang atau tempat berbeda dari yang lain). <http://blog.dianmas.com/2013/03/pengertian-pendidikan-karakter-menurut-para-ahli.html>

karakterisasi nyanyian bergaya maskulin atau feminin menjadi penting.

Berbeda dengan fenomena *kèjhungan* yang berada di luar konteks pertunjukan *sandur*, orang *me-ngèjhung* tidak memiliki pretensi untuk berpikir atau mengacu pada karakter *gender* tertentu. Kenyataannya, kaum perempuan pun sering kali *me-ngèjhung* dalam mengisi waktu luang maupun di tengah aktivitas keseharian mereka dengan karakteristik yang alami sebagai perempuan. Sifat-sifat feminin dalam *kèjhungan* yang disenandungkan hadir dengan sendirinya. Barangkali aktivitas *jhung-kèjhungan* (perilaku menghibur diri) lebih banyak dilakukan oleh perempuan, mengingat kecenderungan faktor emosionalnya yang lebih kuat. Namun sesuai sifatnya, aktivitas *jhung-kèjhungan* ini tidak berkembang ke arah upaya artistik yang canggih. Tidak ada tuntutan atas pencapaian *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* yang optimal, kecuali orisinalitas ekspresi pelaku yang menjadikan *kèjhungan* sebagai wahana pengungkapan suasana batin mereka.

Karakterisasi atau upaya pembentukan karakter *kèjhungan* begitu nampak jelas dalam konteks pertunjukan, sebab dari sisi inilah berbagai pencanggihan artistik berikut beberapa konsep penting dapat ditemukan. Karakterisasi *kèjhungan* kemudian berkaitan dengan banyak aspek. Unsur utamanya adalah tentang pemroduksian suara hingga menjadi nyanyian, dan selanjutnya adalah hal-hal yang berkaitan dengan kemampuan si pelaku *kèjhung* mengartikulasi semua

aspek yang menguatkan citra *gender* yang diperankannya, *kèjhungan lakè'* atau *kèjhungan binè'*.

Karakterisasi *kèjhungan* dalam keseluruhan aspeknya pada dasarnya dapat dilihat melalui wujud verbal dan non verbal. Karakterisasi *kèjhungan* yang berwujud verbal berupa unsur suara, maka persoalan pengolahan *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* berikut gregetnya dalam membawakan *kèjhungan* merupakan basis utamanya. Sementara, karakterisasi yang wujudnya non verbal lebih bersifat mendukung atau menguatkan karakterisasi verbalnya. Wujud non verbal mencakup aspek *gesture* [sikap tubuh secara umum], pakaian, rias, dan gerakan tariannya. Aspek-aspek tersebut hanya muncul ketika dalam pertunjukan, kecuali wujud *gesture* atau reaksi tubuh (bagian dari performativitas) ketika si pelaku membawakan *kèjhungan* dengan penuh penjiwaan.

Faktor inilah yang sering dikatakan Butler bahwa "*Performativity is not just about speech act. It is also about bodily acts*".⁸⁵ Ia membedakan istilah *performance* (pertunjukan) dengan *performativity* (performativitas). Menurutnya, pertunjukan mengacu pada kehadiran subjek dan hal-hal yang sudah dipersiapkan sebelumnya, sedangkan performativitas berhubungan dengan tujuan utama dari subjek. Dengan kata lain, performativitas mengarah pada pelaku yang

⁸⁵ Judith Butler, *Undoing Gender* (London and New York: Routledge, 2004), 198-199.

memproduksi [dan mereproduksi] subjektivitas atau ciri khas individu.⁸⁶

Sebagaimana halnya *tokang kèjhung*, mereka masing-masing memiliki kekhasan *kèjhungan* berikut tindakan tubuh lainnya yang secara performatif membedakan antara satu dengan yang lainnya. Jatidirinya yang menjadi sosok tandak dalam pertunjukan dengan mengejawantahkan karakterisasi perannya di atas, akan menampilkan sosok subjektivitasnya (identitas individu) yang berwujud tampilan verbal dan non verbal. Selain penonton atau pendengarnya yang sebenarnya turut pula mengonstruksi (menilai) setiap penampilan mereka.

1. Wujud Karakterisasi Verbal

Interpretasi verbal merupakan bagian terpenting dari seluruh proses membentuk karakter suara laki-laki atau perempuan bagi *pengèjhung*. Pengetahuan dan ketrampilan atas teknik penyuaran (vokal) hanyalah sarana dalam menghasilkan bentukan nyanyian *kèjhungan* yang utuh. Namun, jika teknik penyuaran tidak dilandasi oleh interpretasi ke arah penjiwaan yang optimal, maka *kèjhungan* tidak akan mampu menampilkan daya hidupnya. Penguasaan teknik dan daya penjiwaan yang optimal itu, sebagaimana Blacking, dapat mengantarkan tubuh, pikiran, perasaan, ke dalam tindakan yang menyatu. Penikmat pun (tidak terkecuali bagi Blacking dalam

⁸⁶ Sarah Salih, *Judith Butler* (New York: Routledge, 2002), 63, 11.

mengamati kesenian Venda, Afrika) juga dapat memperoleh proses pengalaman hingga mencapai ekstase.⁸⁷

Kèjhungan pada hakekatnya merupakan sebuah gejala nyanyian yang berasal dari ekspresi jiwa. Sifat spontanitasnya yang dominan tidak bertolak dari persoalan teknik-teknik *me-ngèjhung*. Kebiasaan *me-ngèjhung* justru dibentuk dari kesadaran untuk menemukan hal-hal yang dianggap penting (kualitas *kèjhungan* yang ideal) yang kemudian dijadikan patokan dalam menghasilkan sebuah *kèjhungan* yang representatif menurut ukuran tradisi setempat dan mampu mengakomodasi perasaan batinnya.

Tidak mengherankan jika kemudian tidak ada istilah khusus yang ditemukan dalam mempelajari teknik-teknik vokal yang membedakan antara vokalisasi karakter *kèjhungan lakè'* dan *binè'*. Akan tetapi dalam praktik penyuaran di antara keduanya jelas memperlihatkan *gesture* yang berbeda. Teknik vokal *nyendhāl*, *nyèrèt*, *ajjhen* di atas merupakan teknik-teknik pokok yang menjadi perhatian semua *tokang kèjhung* baik untuk karakter *lakè'* dan *binè'*. Teknik pokok tersebut yang selanjutnya diinterpretasi oleh para *tokang kèjhung* menurut kemampuan *skill* dan peran yang dipilihnya. Kecenderungannya bahwa karakter *lakè'* (maskulin) lebih banyak mengandalkan teknik *ajjhen* dan *nyendhāl* dari pada teknik lainnya, sedangkan karakter *binè'* (feminin) lebih banyak mengandalkan teknik

⁸⁷ Ruth Finnegan, "Music, Experience, and Anthropology of Emotion" dalam Martin Clayton, et al, ed. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (New York and London: Routledge, 2003), 182.

nyèrèt dan *ajjhen*. Kemampuan menginterpretasi peran *gender* tertentu berikut teknik vokalnya yang kemudian menyebabkan aspek-aspek gaya musikal, penampilan, dan penjiwaannya menjadi turut berbeda.

Cara menyuarakan nyanyian (di luar penyuaran dalam wujud gaya bicara dan diksinya) dapat membentuk simbol atau kesan feminin atau maskulin. Dasar penyuaran *kèjhungan lakè'* dan *binè'* pun berorientasi pada sifat-sifat suara laki-laki dan perempuan. Oleh karenanya, dimensi-dimensi dari karakter kasar dan *alos* (alus [Jw], halus) menjadi hal penting untuk dieksplorasi lebih lanjut dalam penelitian ini. Sebab dari pemahaman itulah kemudian tiap pemeran (*tokang kèjhung*) menginterpretasikannya. Bahkan, para partisipannya (niyaga, penggemar) pun turut membingkai pemahaman bersama mengenai karakter *alos* dan kasar pada *kèjhungan*.

Dimensi *alos* dan kasar secara mendasar dipahami secara dikotomis yang sebangun dengan karakter perempuan dan laki-laki. Namun tafsir lokal tentang '*alos* dan kasar' itu sendiri yang barangkali membedakan pada setiap entitas kebudayaan. '*Alos*' dalam terminologi *kèjhungan* ada pada basis karakter *kèjhungan binè'*. Melalui tipikal vokalisasinya, *kèjhungan binè'* dituntut mampu menghadirkan sifat atau karakter *manès* (manis), *nganjhi'* (*kenès*, *kemayu* [Jw]), dan *alos* (lembut).

Karakter *manès* dalam konteks ini memiliki makna pergerakan melodi nyanyian (cengkok) *kèjhungan* yang banyak memaparkan gejala *liggu'*, yaitu pergerakan melodi yang dinamis, ada bagian yang diolah

secara melismatis, ada pula bagian yang diolah lebih detail dalam ornamen-ornamen kecil (*liggu' kènè'*) sehingga secara keseluruhan menghadirkan kesan yang gemulai (*manès*), atau indah (*perna*).

Karakter *nganjhi'* yang lebih dijiwai ekspresi *kenès*, memaparkan pergerakan melodi nyanyian yang lincah atau *mossè'* (banyak gerakan), serta diperkuat oleh sentuhan aksentuasi (tekanan) suara yang menggambarkan kefemininan yang dinamis. Hal yang unik dari karakter *kèjhungan binè'* bahwa memahami karakter *alos* (halus) tidak berasal dari upaya-upaya menghasilkan kualitas suara yang lembut, melainkan cenderung pada upaya menahan suara di tenggorokan yang disertai dengan dorongan suara yang kuat melalui teknik *ajjhen*. Di sisi lain, penggunaan teknik *nyendhal* sangat dibatasi agar karakter *alos* dapat muncul.

Terminologi 'kasar' dalam konteks *kèjhungan* lebih diarahkan pada karakter *kèjhungan lakè'*. Tipikalnya memaparkan kemantapan greget. Mudrick secara khusus menggambarkan kemantapan greget itu sebagai ekspresi yang menggedor penuh vitalitas, ada daya *nyendhāl* (hentakan) dan *jhegjheg* (kokoh) yang juga dapat diartikan *gherrâ* (kekakuan) dan tidak menuntut pergerakan melodi yang lincah. Pencapaian kemantapan yang lain juga diperoleh dari dimensi *blākah* (norak). *Blākah* berkaitan dengan pergerakan melodi yang lebar jarak nadanya, serta kualitas penyuaran yang *los* (lantang) hingga terkesan seperti berteriak-teriak (*aorag*).⁸⁸

⁸⁸ Mudrick, wawancara, 10 Oktober 2010.

Apabila melihat kembali apa yang terjadi pada bagian *kellèghān* dari *tokang kèjhung lakè'*, terlihat bahwa *kèjhungan lakè'* cenderung lebih mengandalkan greget yang menggebu dan menghentak sehingga rawan dengan ketidakstabilan nada. Selain itu, pola *kellèghān lakè'* cenderung mengandalkan kekuatan atau ketegangan suara yang maksimal, sekalipun pengolahan *liggu'* tidak diabaikan, tetapi tetap nampak kurang leluasa. Sebaliknya, pola *kellèghān binè'* cenderung lebih rajin untuk 'mempercantik' atau mengolah *liggu'* di antara nada-nada tinggi dan ornamen-ornamen kecil dan rapat.

Dengan demikian, perbedaan posisi peran antara *tokang kèjhung lakè'* dan *binè'* mempengaruhi sikap pelakunya dalam menentukan ruang tafsir terhadap pemolaan *kellèghān*, *liggu'*, penjiwaannya (greget vokal dan sikap ketubuhannya), serta penggunaan teknik-teknik vokalnya. Intinya, karakteristik gaya maskulin menitikberatkan pada kehadiran totalitas greget yang menggebu-gebu (*ngaret, abhābbhā*) hingga suaranya terkesan menghentak dan *aorag* (berteriak) yang mengancam pada ketidakstabilan *pitch*. Gaya maskulin juga dituntut berani mengolah nada-nada berjarak lebar (ekstrim) dan tetap harus menjaga ketegangan suaranya. Sementara, karakteristik gaya feminin dititikberatkan pada sifat-sifat gemulainya. Penjabarannya berupa pergerakan melodi yang dinamis, banyak ornamen (hingga terkesan kenes dan romantis), serta teknik pengolahan suara yang bertumpu pada tenggorokan agar kualitas suara terkesan lebih ringan, tajam, lincah, dan tetap dalam ketegangan suara yang optimal.

Seorang pendengar dapat membedakan *kèjhungan lakè'* dan *binè'* dengan mencermati suara tanpa harus melihat penampilannya, dapat pula membedakan kedua karakter maskulin-feminin tersebut. Implikasi atas perbedaan itu karena di dalamnya menyiratkan adanya penggunaan teknik penyuaran dan penjiwaan yang baik dari seorang *tokang kèjhung*. Pendengar dapat pula membedakannya melalui pemakaian *isen-isen*, yaitu hiasan kata berupa kosa kata ekspresif. *Kèjhungan lakè'* menggunakan *isen-isen* yang spesifik dengan kosa kata: [tang] *alè'* (adik [ku]), *rèng binè'* (hai wanita), *raddhin* (cantik). Muatan maknanya bahwa *isen-isen* yang terdapat dalam frase-frase *kèjhungan lakè'* ditujukan kepada perempuan. Sebaliknya, *kèjhungan binè'* menggunakan kosa kata spesifik: [tang] *ka'* (kakak [ku]), *rèng lakè'* (hai lelaki), *gāntheng* (tampan), dan seterusnya. Makna *isen-isen* dalam frase *kèjhungan*-nya ditujukan kepada laki-laki dewasa (bukan untuk anak-anak).

2. Wujud Karakterisasi Non Verbal

Performa seorang *tokang kèjhung* tidak hanya dituntut untuk mampu mengolah suara dengan greget yang optimal, tetapi harus mampu menghidupkan (terutama) karakteristik melalui aspek *gesture*, dandanan (busana dan rias), serta gerakan tariannya. Dikotomi maskulin dan feminin yang diperankan dalam tandak *sandur* menjadi acuan untuk membangun karakterisasi pembawaan *kèjhungan* secara keseluruhan, termasuk *bodily act*-nya. Maskulinitas dan femininitas

bagaimanapun bertujuan untuk mempertentangkan konstruksi yang telah mapan atau melembaga.

Pembedaan peran, perilaku, mentalitas, dan karakter emosional antara laki-laki dan perempuan itu dipahami sebagai *gender*. *Gender* berbeda dengan seks atau jenis kelamin. *Gender* adalah suatu sifat yang dijadikan dasar untuk mengidentifikasi perbedaan antara laki-laki dan perempuan dilihat dari segi kondisi sosial dan budaya, nilai dan perilaku, mentalitas, emosi, serta faktor non biologis lainnya.⁸⁹

Ciri khusus non verbal yang melekat pada diri *tandā' lakè'* dan *tandā' binè'* dalam pertunjukan *sandur*, yaitu dapat dibedakan dari tata rias dan busananya, gerakan tubuh yang dikategorikan sebagai gerakan menari, dan *gesture* pada mimik wajah dan sikap tubuh yang dibangun dari emosi pemeranan yang dipilihnya. Mereka tidak perlu belajar keras untuk dapat melakukan tindakan pemeranan tersebut (sebagai tandak laki-laki atau perempuan), sebab menurut Morris, sejak awal manusia sudah mengamati (belajar) dan memahami segala perilaku di sekelilingnya. Bahkan, proses menyerap pengalaman tersebut hampir tidak disadari.⁹⁰

Tata rias dan busana tandak *binè'* pada dasarnya mengacu pada dandanan kebaya nasional umumnya, yang juga disertai dengan penggunaan sanggul kepala, selendang, berikut asesoris perhiasan

⁸⁹, John M. Echols dan Hassan Shadily (1983). Kamus Inggris Indonesia, cetakan XII. (Jakarta: Gramedia, 1983), 517.

⁹⁰ Desmond Morris, *Manwatching, a Field Guide to Human Behaviour* (New York: Harry N. Abrams, Inc, 1997), 18.

yang menyertai. Dalam mempertegas detail penampilannya sebagai perempuan, tandak *binè'* merias diri dengan sedikit mempertebal atau memperpanjang alisnya, menghaluskan muka dengan bedak, mempertajam garis bibir dengan gincu (lipstik), serta mengganjal 'buah dadanya' dengan kutang dan sapu tangan.

Tata busana yang dikenakan *tandāk lakè'* tergolong bersahaja (keseharian). Umumnya memiliki ciri busana atas yang terdiri dari *pèsà'* (semacam baju luar) dan kaos oblong untuk bagian dalamnya. Busana bawahnya berupa celana *gombor* (komprang) warna hitam setinggi bawah lutut khas Madura. Pada bagian kepala, umumnya *tandāk lakè'* mengenakan songkok/kopyah hitam khas Indonesia atau juga *odheng* (udeng) semacam ikat kepala yang sudah paten (bentuk jadi) bermotif batik Madura warna merah. Sebetulnya, busana semacam ini merupakan busana rakyat yang formal bagi laki-laki dewasa Madura. Khusus pada tandak *lakè'* yang berperan sebagai *tandhāng rosak* (tokoh *con-locon*/dagelan), busananya relatif dinamis, tetapi mengacu pada nuansa yang lucu, seperti meletakkan posisi kopyah yang miring atau melintang, memakai sarung sekenanya, berpakaian yang norak atau pun compang-camping, dan sebagainya.

Aspek tata rias tidak banyak digunakan pada *tandāk lakè'* ini, kecuali bagi yang memerankan tokoh *con-locon* (dagelan) selalu berupaya menghadirkan bentuk riasan yang menimbulkan kelucuan, seperti menempelkan kumis tegak persis di bawah hidung, sebagaimana halnya dalam tokoh dagelan ludruk atau srimulat.

Gerakan tubuh yang menari hanya nampak saat tandak *binè'* tidak sedang dalam keadaan me-*ngèjhung*. Kalaupun tandak *binè'* melakukan gerakan menari, gerakannya sebatas melenggang-lenggangkan badan dengan sedikit gerakan kedua tangannya. Dalam pertunjukan *sandur* pun, tidak ditemukan adanya nomor-nomor tarian yang khusus untuk perempuan, namun yang ada adalah tarian pembuka (tarian pokok) yang disebut tarian *Dung-endung* yang juga menandai dimulainya suatu acara pokok.

Menurut Ramyadi, tarian ini memadukan antara karakter laki-laki dan perempuan, sehingga yang terlihat adalah tampilan laki-laki atau perempuan yang tidak utuh.⁹¹ Dari aspek busananya, terdapat perpaduan simbol busana laki-laki dan perempuan, seperti: penggunaan udeng dan (masih) memakai baju hem, serta kain jarik yang dipakai seperti layaknya orang memakai sarung dengan bagian ujung bawah yang melebar merupakan representasi dari laki-laki, sedangkan penggunaan sanggul, anting, rias muka, sampur, dan kain jarik (bukan sarung) merepresentasikan perempuan. Dari aspek tariannya, gerakan terkesan efisien (terutama pada bagian tangan), tidak banyak melakukan gerakan, sedangkan gerakan kakinya lebih dominan dan tegas bertenaga. Gerakan tangan dan kaki merentang

⁹¹ Ramyadi, wawancara, 23 Pebruari 2010. Pelibatan karakter manusia transgender sebagai media pengabsah acara (pertunjukan) ritual banyak ditemukan dalam praktik kebudayaan kuno. Contoh di daerah lain, di antaranya adalah pelibatan sosok *transender*, seperti peran *bissu* dalam setiap praktik tarian ritual di Kerajaan Gowa (Makassar).

membentuk kuda-kuda dalam posisi diam merupakan ciri utama dari tarian maskulin di Madura.

Tandak *bine'* memiliki cara yang khas ketika melantunkan *kèjhungan*. Mereka selalu menutupi (menghadangi) mulutnya dengan sehelai selendang (atau sapu tangan) setiap melantunkan *kèjhungan*-nya. Membuka mulut terlalu lebar dan bersuara terlalu lantang, dianggap tidak sopan untuk seorang wanita. Tindakan simbolis ini menjelaskan tentang makna kesantunan bagi performa seorang wanita. Gesture di atas berkaitan dengan faktor kesadaran peran.



Gambar 47:

Ekspresi *tokang kèjhung binè'* (bernama Solihin) yang selalu menghalangi mulutnya dengan selendang saat menyenandungkan *kèjhungan* (foto: Zulkarnain, 2010)

Mimik wajah yang relatif tenang pada *tandã' binè'* (tandak perempuan) merupakan bagian dari penghayatannya terhadap perannya. Aspek penghayatan ini juga tidak bisa lepas dari tuntutan kualitas penyuaaraan yang harus dilakukan. Sebagaimana dijelaskan, *kèjhungan binè'* lebih banyak menggunakan teknik vokal *nyèrèt* dan *ajjhen* yang sekaligus ditahan di tenggorokan. Bagaimana pun hal ini turut memengaruhi air mukanya saat *tandã' binè'* melakukan *kèjhungan*. Sebagai akibat dari adanya kombinasi praktik penghayatan peran dan teknik vokalnya tersebut, pengaruhnya terjadi pada mimik wajahnya. Bentuk bibir sang tandak cenderung akan melebar ke samping dengan posisi wajah yang agak melenggang pelan atau agak miring.

Gesture yang ditunjukkan *tandã' lakè'* (tandak laki-laki) sebaliknya menunjukkan karakteristik yang berkebalikan. Gerak tubuh yang tegas, dengan raut wajah yang 'dingin' (jarang memperlihatkan senyuman) merupakan performa umum bagi *tandã' lakè'*. Dalam sesi cerita *sandur*⁹², *tandã' lakè'* terbagi dalam dua peran, yaitu tokoh bapak atau *tokang tokol* dan tokoh *con-locon*. Disebut *tokang tokol* karena karakter tokohnya suka memukul lawan mainnya yaitu tokoh *con-locon* (tokoh yang menjadi pesakitan). Tokoh *con-locon* sering disebut pula sebagai *tandhāng rusak* karena selalu

⁹² Tandak atau *tokang kèjhung* dalam konteks cerita *sandur* disebut *panjhāk lako* atau aktor cerita. *panjhāk lakè'* (aktor pria) disebut *ma'emma'an*, sedangkan aktor wanita disebut *bu'embu'an*. Sama halnya dengan tuntutan bernyanyinya, gaya dialog dalam *panjhāk lako* harus bisa *nyendhāl* dan ekspresif) sehingga terkesan mantap.

mempertontonkan gerakan tarian yang salah (rusak). Keduanya (*tokang tokol* dan *con-locon*) memiliki peran yang 'kasar', baik dalam hal karakter suara yang dituntut keras, menyentak-nyentak penuh greget, tidak ada belas kasihan, maupun karakter roman mukanya yang angkuh, percaya diri.

Penampilan karakter feminin secara wujud visual (aspek non verbal) nampaknya jauh lebih mudah dipahami oleh penonton, seperti *gesture* dan mimik muka, dandanan (busana dan rias), dan gerakan tarian. Bahkan, syarat-syarat pencapaian citra feminin melalui suara sering kali dapat ditoleransi atau terabaikan manakala kehadiran aspek non verbal lebih kuat dibanding aspek verbalnya. Seperti halnya Naro'i (seorang *blatèr*) dan komunitas *blatèr* pada umumnya, memberi penilaian yang sangat positif terhadap *kèjhungan* Matingwar, *tokang kèjhung* sekaligus *tandā' binè'* (feminin) asal Bangkalan. Totalitas penampilan Matingwar demikian mempesona mereka (*blatèr*) karena 'kecantikan' dan greget *kèjhungan* Matingwar. Ia diidolakan dan sekaligus dinilai sebagai tandak yang ideal, meskipun dalam tinjauan para pengamat, kualitas *kèjhungan* Matingwar dinilai berkarakter *kèjhungan binè'* yang tergolong 'kasar', bukan 'alos' sebagaimana yang diidealkan untuk karakter suara perempuan.

Naro'i dan juga komunitas *blatèr* lainnya posisinya memang sebagai partisipan atau pengguna utama budaya *kèjhungan*, tetapi cara pandang dan selera estetik mereka berkontribusi besar terhadap penggambaran tentang dunia *kèjhungan* dan tandak *sandur* secara

umum. Performa tandak yang disukai dan yang tidak disukai, sering dilibatkan atau tidak dalam suatu acara pertunjukan, seakan dipengaruhi oleh posisi mereka sebagai pihak konsumen yang memiliki kuasa. Contoh di atas menegaskan bahwa performa yang utuh dari seorang *tokang kèjhung* atau tandak (dalam konteks pertunjukan *sandur*) lebih disoroti mengenai aspek non verbalnya dari pada aspek verbalnya.

3. Gaya Individu *Tokang Kèjhung*

Eksistensi *kèjhungan* bagaimanapun tidak bisa dilepaskan dari peran individu pelakunya. *Kèjhungan* dibangun dari keragaman gaya individu disebabkan tiadanya pakem yang mengikat bagi seseorang dalam menafsir balungan gending, khususnya pada *kèjhungan Yang-Layang*. Setiap *tokang kèjhung* dapat menyatakan diri memiliki gaya sendiri dalam *me-ngèjhung*. Perlu diingat bahwa *kèjhungan* merupakan formulasi kalimat nyanyian yang dikonstruksi dari sebuah penafsiran seseorang. Sejatinya, *kèjhungan* hanya dibingkai oleh pengalaman asosiasi bunyi yang dimiliki oleh seseorang.

Riwayat pengalaman musikal pelaku *kèjhungan*, baik *tokang kèjhung* (seniman) maupun awam, umumnya diperoleh dari proses belajar secara otodidak (mandiri atau tidak memiliki guru secara langsung). Hampir seluruh pelaku *kèjhung* mengaku belajar dari kebiasaan mengapresiasi *kèjhungan* melalui berbagai pertunjukan dan rekaman kaset komersial. Sebagaimana Morris, sekalipun merasa tidak

pernah ada yang mengajarkan, tetapi pelajaran yang sesungguhnya mereka dapatkan adalah tindakan menyerap (*absorbed actions*) karena pada dasarnya manusia itu suka meniru dan tidak bisa menghindari dari ketertularan pola-pola tindakan dari masyarakat sekelilingnya.⁹³

Mereka pada umumnya terpilih sebagai *tokang kèjhung* karena melalui proses *noro' buntè'*, yaitu diawali dengan ikut serta ke manapun rombongan *sandur* melakukan pementasan hingga dirinya diakui dan diberi kesempatan untuk ikut menabuh dan *me-ngèjhung*. Jika keberadaannya dinilai memenuhi syarat, maka rombongan *sandur* dapat menetapkannya sebagai anggota tetap dan bahkan bisa mengantarkannya menjadi seorang tandak (primadona panggung).⁹⁴

Mereka dapat saja melahirkan *kèjhungan* berdasarkan pada formulasi kalimat nyanyian demi kalimat nyanyian yang secara alami diarahkan oleh naluri musikalnya. Kecenderungan yang paling sederhana (naluriah) adalah munculnya fenomena kalimat nyanyian (lagu) yang dikenal dengan fenomena *padhang* dan *ulihan*, atau *anteseden* dan *konsekuen*, atau pula dapat dianalogikan sebagai kalimat tanya dan kalimat jawab.

Apabila mengacu pada fenomena awal, maka budaya *kèjhungan* tumbuh berkembang secara personal. Artinya, gaya *ngèjhung*

⁹³ Desmond Morris, 1997, 18.

⁹⁴ Proses karir yang panjang menuju bintang panggung semacam ini sudah jamak terjadi pada dunia seni panggung tradisional. Namun, model pewarisan dengan cara *noro' buntè'* itu secara kuantitas relatif mengancam kelangsungan *kèjhungan*, sebab selain proses belajarnya panjang, sulit dipelajari secara teknis, juga karena *kèjhungan* sudah dipandang sebagai barang kuno oleh sebagian besar masyarakat Madura sendiri, sehingga berdampak kurang diminati orang-orang yang ingin mempelajarinya, serta hampir tidak ada lagi tempat-tempat yang mendukung untuk belajar *kèjhungan*.

seseorang muncul dan terpola secara pribadi. Hadirnya konsep balungan gending di dalam budaya *kèjhungan* justru muncul pada fase berikutnya. Kedudukan balungan gending, sebagaimana halnya dalam pengertian umum, bertujuan untuk membingkai dan menuntun arah seseorang dalam membuat tafsir musikal apapun media ungkapnya. Demikian pula bahwa balungan-balungan gending yang kemudian dikenal dalam *kèjhungan* pada dasarnya hanya membingkai atau memberikan ancangan arah dari perjalanan kalimat nyanyian yang tengah dilantunkan setiap *tokang kèjhung*.

Balungan gending sebagai sebuah acuan, tetap saja memberikan ruang tafsir yang terbuka bagi *pengèjhung*. Balungan gending bukanlah kalimat lagu, tetapi *tokang kèjhung*-lah yang membuat lagunya. Tidak mengherankan jika akhirnya ditemukan kenyataan bahwa setiap *tokang kèjhung* memiliki formula kalimat lagu yang saling berbeda satu dengan yang lainnya. Contoh konkritnya ada pada *kèjhungan* yang mengacu pada (balungan) gending *Yang-Layang*. Namun, hal itu tidak berlaku untuk gending yang lainnya, kehadiran gending tertentu selalu disertai dengan kalimat-kalimat lagunya (*sekaran* [Jw]) yang jelas sebagai patronnya, sehingga interpretasi yang dilakukan oleh *tokang kèjhung* ataupun pesinden atau *waranggono* tidak akan keluar jauh dari cengkok kalimat lagu pokoknya.

...oo00O00oo...

Catatan akhir dari bab ini perlu diberikan untuk menegaskan kembali bahwa inti dari pembahasan mengenai aspek-aspek tekstual dan praktik *kèjhungan* tersebut adalah memberi gambaran mengenai ciri-ciri *kèjhungan* secara musikologis.

Berdasarkan analisis musikologis, kecenderungan pola dasar *kèjhungan* Madura barat membentuk kontur melodi yang menurun (*descending*) pada setiap frase lagu yang terbagi dalam dua area permainan nada yaitu level atas (area *kellèghān*) dan level bawah (area lagu pokok yang cenderung liris/silabis, dan area *seleh* [kadens]).

Tipikal frase lagu semacam itu terpola dalam kerangka gending *Yang-Layang* yang memiliki sifat siklis. Artinya, frase-frase *kèjhungan* selalu dimainkan dalam kerangka dua periode gong yang masing-masing akhir periode memiliki rasa *seleh* (kadensa) yang sama. Setiap *tokang kèjhung* dapat memulai nyanyiannya dari periode gong manapun, sebab tidak ada ketentuan mana pangkal dan mana ujungnya, mana *seleh* periode gong pertama dan mana *seleh* periode gong kedua.

Area yang paling menonjol adalah area *kellèghān* yang memiliki ciri-ciri pada permainan nada-nada di level yang tinggi dan diolah secara melismatis penuh penjiwaan. *Kellèghān* secara auditif dan konseptual demikian penting, sebab pada momentum inilah seluruh aspek-aspek teknis yang dibutuhkan untuk mencapai citra *kèjhungan* yang ideal tersebut bertumpu. Oleh karena itu, kemampuan pelaku *kèjhungan* dalam menghadirkan *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* saat

melakukan *kellèghān* sungguh dipertaruhkan. Pola-pola *kellèghān* pada akhirnya menjadi penyangga utama bagi pembentukan karakter nyanyian Madura Barat secara umum.

Upaya mencapai taraf *ong-klaongan*, sesuatu yang paling diburu oleh para *tokang kèjhung* adalah pencapaian ketinggian nada dengan rasa mantap. Kemantapan yang dimaksud adalah tenaga suara yang kokoh (*tennyeng*), volume suara yang lantang (*santa'*), dan ketinggian nada yang optimal (*nyentèk*). Pemenuhan atas kompetensi *ong-klaongan* menyebabkan ketinggian nada yang dicapai *tokang kèjhung* dianggap sebagai ambitus suara yang tidak normal, sebab menembus hingga wilayah suara *contratenor altus* [Mus]. Sebuah teknik yang khas ditemukan dalam rangka upaya mencapai taraf *ong-klaongan*, yaitu dengan teknik vokal *ajjhen*.

Sementara, upaya-upaya untuk mencapai taraf *lè-kalèllèan* (kualitas keindahan) yang dibawakan dengan penuh penjiwaan dapat dilihat dari cara-cara *tokang kèjhung* dalam menghasilkan ornamen-ornamen *liggu'* (*liggu' rajā*, *liggu' kènè'*, *aonjan*, *aombā'*). *Liggu'* pun memainkan peranan penting terutama dibawakan saat *kellèghān*. Sifat *lè-kalèllèan* sekalipun berbasis pada keindahan yang fisik (wujud nyanyian itu sendiri), tetapi untuk memunculkan suasana *lè-kalèllèan* yang utuh dibutuhkan totalitas penjiwaan yang disebut *greget*. Beberapa teknik vokal yang kerap digunakan dalam rangka memenuhi penjiwaan *lè-kalèllèan* adalah dengan teknik *nyendhāl* (menghentak-hentakkan suara), *nyèrèt* (menyeret, mengayun, meliukkan nada-nada

secara dinamis), serta pengaturan rahang untuk mempermudah ‘artikulasi’ nada (kejelasan nada).

Sepotong kosa kata ekspresif *isen-isen* yang menyiratkan makna berupa seruan atau keluhan menjadi ciri khas *kèjhungan*. *Isen-isen* umumnya dibawakan dalam nada-nada tinggi dan diolah secara melismatis (*liggu’ rajā*) di setiap pola *kellèghān*. Impresi melismatis yang diperkuat dengan *isen-isen* tersebut tidak hanya memudahkan *tokang kèjhung* dalam melakukan variasi nyanyiannya (*kembhāngan*), tetapi juga memperkuat emosi pelakunya mencapai penjiwaan ‘keluh-kesah’.

Tidak ada pola nyanyian yang khusus membedakan antara karakter *kèjhungan lakè’* dan *binè’*, kecuali pada penggunaan teknik vokal yang berbeda proporsinya karena itu berkaitan dengan orientasi karakter yang diperankannya. Karakterisasi *kèjhungan lakè’* atau *binè’* dibentuk secara wujud verbal (pembentukan materi suara dan nyanyiannya) dan wujud non verbal (*gesture* dan dandanannya). Bagi penikmat *kèjhungan*, poin penting dalam memandang sosok *tokang kèjhung* atau tandak *sandur* justru bukan pada perbedaan *gender* yang diperankannya (*kèjhungan lakè’* atau *binè’*), melainkan apresiasi pada signifikansi kekhasan gaya *ngèjhung* pada masing-masing individu yang terpola secara pribadi.

BAB V

ESTETIKA DAN MAKNA *KÈJHUNGAN*

Kèjhungan merupakan tanda yang memiliki satuan makna, yang membawanya ke pikiran ide dan objeknya melalui penafsiran masyarakat pemiliknya. Penafsiran itulah yang kemudian dapat diwujudkan dalam perasaan ataupun tindakan (reaksi). Bab ini membahas mengenai dua ranah, yaitu ranah konsep estetika *kèjhungan* dan ranah pragmatikanya. Pembahasan konsep estetika *kèjhungan* berkisar pada rasa estetis yang muncul dari pengalaman pendengar (*audien*), rasa estetis yang dipelajari para elite artistiknya¹, serta nilai estetis yang muncul di antara fakta-fakta musikal yang melekat dalam gaya nyanyian tersebut. Di bagian kedua, ranah pragmatik atau aplikasi estetika *kèjhungan*, baik pada orang Madura Barat secara umum maupun pada komunitas tertentu yang memiliki kaitan erat dengan budaya *kèjhungan*. Pada bagian ini pula, makna *kèjhungan* memiliki implikasi fungsi yang khas pada komunitas *blatèr* yang demikian konsisten merawat institusi sosialnya, hingga piranti-piranti pendukungnya, seperti *kèjhungan*.

¹ Elite artistik yang dimaksud adalah sekelompok orang yang dinilai memiliki kompetensi yang peka terhadap kualitas suara, keindahan *kèjhungan*, dan tingkat penjiwaan seseorang dalam melakukan *kèjhungan*. Elite artistik mencakup kalangan *tokang kèjhung* dan mantan *tokang kèjhung*, kalangan penabuh gamelannya, pengamat *kèjhungan*, serta penikmat atau *pandemen* [penyuka] yang setia.

Kelangsungan musik tradisi bagi masyarakat tradisi lisan yang bertumpu pada pendengaran atau penikmatan yang akurat (menurut Blacking) sama pentingnya dengan ukuran kemampuan atau performa dari musiknya itu sendiri. Sebab musik merupakan produk dari perilaku kelompok manusia yang ditata secara manusiawi, sesuai dengan kemampuannya. Oleh karena itu, semua definisi (konsep) yang ada tentang musiknya atau nyanyiannya selalu didasarkan pada berbagai konsensus mereka. Tidak ada konsensus yang dapat eksis tanpa ada beberapa kesamaan pengalaman di antara mereka.²

Konsep atau definisi yang melandasi estetika *kèjhungan* juga dibangun atas konsensus dan kesamaan pengalaman di antara masyarakatnya (*tokang kèjhung*, penabuh, penikmat atau apresian yang lebih luas). Pengalaman estetis yang dapat dibaca dari pendengar dan segenap pemangku kepentingan (*stakeholder*) telah memberi petunjuk penting atas segala hal yang berkaitan dengan rasa estetis yang dimaksudkan dalam *kèjhungan*. Pencapaian musikal *kèjhungan* pun tidak lepas dari kemampuan memahami dan merumuskan estetikanya.

Sementara, pemikiran teoritis yang digunakan dalam menyoroti persoalan makna ini adalah terminologi semiotika yang diinterpretasi Peirce. Menurut Cumming, Peirce mendefinisikan tanda ke dalam hubungan triadik dengan memasukkan unsur ketiga yang khas, yaitu 'penafsir' (interpretan) yang menghubungkan tanda (representamen)

² John Blacking, *How Musical is Man?* (Seattle and London: University of Washington Press, 1974), 10.

dengan objeknya (referensi/acuan). Artinya, makna tanda hanya terwujud dalam pikiran interpretan menurut sifatnya, apakah tergolong *rheme* (memiliki tafsir pilihan), *dicisign* (tafsir sesuai kenyataan tanda) atau *argument* (tafsir berupa alasan tentang sesuatu).³ Dalam hal ini Cumming ingin menempatkan kualitas penilaian berdasarkan pada kemampuan tertentu seseorang berupa pengakuan dan keyakinan. Disiplin formal seperti analisis struktural, umumnya menggiring perhatian pembaca diarahkan pada aspek sebuah karya dan jarang memberi perhatian terhadap pengalaman pendengarnya.

Pada bab ini, aplikasi semiotika dari sudut pandang masyarakat tineliti dikedepankan. Marc Benamou telah melakukan aplikasi semiotik dalam penelitiannya yang dengan jelas menunjukkan bahwa pengetahuan tentang estetika *rasa* orang Jawa terhadap musiknya telah ia dapatkan melalui tiga macam pengamatan, yaitu 1) *rasa* sebagai kualitas yang diamati dari karya atau pertunjukan itu sendiri; 2) *rasa* sebagai kemampuan atau pengetahuan yang dapat digali dari pelakunya; serta 3) *rasa* sebagai persepsi yang terpatir pada diri pelaku dan apresiatornya.⁴ Sejalan dengan aplikasi Benamou, penelitian ini pada dasarnya juga menggunakan ketiga sasaran amatan yang sama, walaupun urutan paparannya dibalik, yaitu

³ Naomi Cumming, "Musical Signs and Subjectivity: Peircean Reflections", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. Summer 1999, Vol. XXXV, No. 3, 450.

⁴ Marc Benamou, "Rasa in Javanese Musical Aesthetics", disertasi doktoral pada The University of Michigan, 1998 (UMI Microform copyright 1999), 44.

dimulai dari persepsi apresiator (pendengarnya), kemampuan atau pengetahuan pelaku atau pengamat, serta kualitas material dari nyanyian itu sendiri.

1. Estetika *Kèjhungan*

Ong-klaongan dan *lè-kalèllèan* sebagai sebuah konsep dasar estetika *kèjhungan*, aras utamanya adalah penilaian. Keduanya muncul secara spontan sebagai bentuk respon dari pendengar (utamanya penikmat). Artinya, hanya pendengar yang memiliki pengalaman matang yang dapat secara tandas memahami rasa indah dari lantunan suara *tokang kèjhung*. Bahkan tidak cukup itu, sekalipun *kèjhungan* kerap didengar oleh semua orang di desa maupun di kota, tetapi tidak cukup mudah untuk memperoleh keterangan lebih jauh tentang kedua konsep yang seakan tersembunyi tersebut. Dari kondisi ini, lantas dapat dibayangkan berapa lama proses penelitian ini kemudian memperoleh titik terang mengenai sesuatu yang paling esensial dari estetika *kèjhungan* (*bārā*). Butuh waktu efektif dua tahun penelitian untuk dapat menyusun kerangka pemahaman yang sistimatis untuk dapat menjelaskan estetika *kèjhungan* (*bārā*) yang dirunut dari persoalan teksnya (*kèjhungan*).

Ong-klaongan yang menitikberatkan pada satu pencitraan tegangan suara, kemudian dijadikan sebagai ukuran kualitas penyuaran dari seorang *tokang kèjhung*. Sementara, *lè-kalèllèan* yang menitikberatkan pada kehadiran suasana atau emosi 'keluh-kesah',

dijadikan sebagai ukuran kualitas emosi seorang *tokang kèjhung*. Secara gamblang dapat dikatakan bahwa keduanya bukan 'barang' yang sejenis, *ong-klaongan* mengenai suara dan *lè-kalèllèan* mengenai emosi.

1. *Ong-klaongan* dan *Lè-kalèllèan* sebagai Pengalaman Estetis Pendengar

Penggunaan istilah *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* yang menggambarkan suatu *kèjhungan* dalam ranah penilaian estetik justru informasi lebih banyak muncul atau didapatkan dari posisi informan sebagai pendengar atau penikmat (apresian), dari pada posisi pelaku *kèjhungan* itu sendiri. Pengertian 'pendengar', dalam hal ini perlu dipisahkan antara apresian (penikmat dari kalangan awam) dan orang yang berada di luar dari budaya dengar (auditif) *kèjhungan*. Tidak semua orang Madura mengenal dengan baik tentang *kèjhungan*. Cara pandang 'orang luar' ini dikhawatirkan akan menimbulkan masalah terhadap penyempitan arti atau mengaburkan estetika *kèjhungan* sebagai keindahan lokal.

Sementara, apresian adalah pemerhati *kèjhungan*, atau orang yang mengenal dengan baik karena berada dalam *soundscape* budaya *kèjhungan* walaupun mereka itu sebetulnya tidak berkaitan langsung dengan komunitas-komunitas yang memanfaatkan *kèjhungan* untuk menegaskan keberadaannya. Pendengar yang apresiatif inilah yang selanjutnya dipilih untuk digali pengalaman estetik dan cara pandangnya. Apa yang telah menjadi pengalaman mereka akan diambil untuk melengkapi tentang gambaran kualitas *kèjhungan*.

Hadirnya istilah *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* sebagai dasar estetik *kèjhungan* sesungguhnya tidak mudah ditemukan. Kehadirannya kurang disadari oleh masyarakat tineliti sebagai sebuah konsep dasar, sekalipun kedua istilah tersebut seringkali diucapkan secara spontan ketika mereka mendengar lantunan suara *kèjhungan*. Namun demikian, bagaimana pun mereka adalah apresian yang memiliki pengalaman estetis di dalam lingkaran budaya *kèjhungan*. Artinya, mereka memiliki persepsi inderawi (*perception by the sense*)⁵ yang memadai, mengerucut pada pengalaman yang intersubjektif dan perhatian indera yang sama di antara mereka.

Morphy mengemukakan bahwa “*aesthetics is concerned with how something appeals to the senses - in the case of paintings, with the visual effect they have on the person looking at them.*” (Estetika berhubungan dengan perihal bagaimana sesuatu meminta perhatian indera – [*red*, contohnya] dalam kasus lukisan, yakni adanya efek visual yang dihasilkan pada orang yang melihatnya). Sudah barang tentu, efek yang dihasilkan tersebut tidak terbatas pada munculnya rasa indah. Segala macam rasa merupakan tanggapan manusia yang diperoleh lewat indera penglihat, peraba, pencium, pengecap, dan

⁵ Istilah ini memiliki pengertian yang sama dengan kata *aisthesis* dalam bahasa Yunani. Kata *aisthesis* sendiri secara etimologis memiliki akar kata yang sama dengan istilah *aesthetic* yang dipakai dalam dunia seni. G.R. Lono Lastoro Simatupang, “Seni dan Estetika: Perspektif Anropologi” dalam *Prosiding Seminar Nasional Estetika Nusantara*, Institut Seni Indonesia Surakarta, 4 Nopember 2010 (Surakarta: ISI Press), 85.

pendengarnya. Estetika, dengan demikian, dasarnya merupakan tanggapan manusia atas pengalaman ketubuhannya.⁶

Dalam konteks *kèjhungan*, efek auditif yang dihasilkan pada orang yang terbiasa mendengarnya sejak lama tidak akan sesederhana atau sedangkal pada orang yang hanya sesekali mendengarkannya atau orang yang berada di luar budaya *kèjhungan*. *Ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* akan memberinya banyak rasa atau hayatan, baik berupa hayatan asosiatif maupun hayatan estetis. Hal itu tergantung pada pengalaman-pengalaman ketubuhan masing-masing individu, yang barangkali tidak selalu berkaitan dengan aspek estetis. Misalnya, aspek *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* yang didengar, demikian gampang membawa si apresian ke dalam pengalaman-pengalaman hidupnya yang penuh suka-duka, pengalaman sosial dan budayanya, serta imajinasi atas pengalaman sejarah masyarakat Madura yang mereka ketahui dan hayati secara turun-temurun, dan seterusnya.

Rasa *ngenes* (sedih), *mellas/nèser* (kasihan) yang menjadi persepsi utama pendengar terhadap penjiwaan *kèjhungan* seringkali membawa imajinasi mereka pada pengalaman hidupnya yang bermakna pula sebagai masa lalu. Apa yang dibayangkan pendengar cenderung berkaitan dengan suasana *kalaèbhān* (kemelaratan), *tonah* (kemiskinan), Ada pula yang *ènga' ka tèngka sè lo' bhender* (refleksi

⁶ Howard Morphy, "From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among The Yolngu" dalam Lono Lastoro Simatupang, 2010, 85.

diri pada perbuatan yang tidak baik), *ènga' ghi' lambāna* (teringat masa lalu), dan seterusnya. Salah satunya seperti yang dibayangkan Mohammad (seorang *blatèr* dan mantan kepala desa):

Setiap saat manakala saya punya kesempatan mendengarkan *kèjhungan* di rumah dalam suasana yang santai, tidak ketika saya mendengarkan di *rèmo* (*abābāna tērop* [istilah setempat]), saya selalu teringat masa lalu, teringat masa-masa sulit, hingga merenungi diri terhadap tingkah laku yang salah [istilahnya: *tèngka dhibi' sè lopot*]. ... Saya tidak mengerti, mengapa kami semua [komunitas *blatèr* dan orang tua di desa-desa] sangat menyukai *kèjhungan* yang pembawaannya sedih itu [*ngennes*].⁷ (terjemahan dari bahasa lisan Madura)

Imajinasi yang relatif berbeda dengan contoh di atas, muncul juga dari sebagian apresian yang memiliki pengalaman berbeda dari sebagian apresian yang lainnya, yaitu tentang imajinasi yang dihubungkan dengan alam dan kehidupan pedesaan. Hal ini barangkali sangat terkait dengan habitat *kèjhungan* itu sendiri yang telah menjadi bagian dari *soundscape* penting saat perayaan-perayaan desa hingga sebagai bunyi-bunyian yang bersifat pribadi (*kelangenan*) di rumah-rumah pedesaan. Para pemuda kota masa kini (di Bangkalan) umumnya sudah menganggap *kèjhungan* sebagai bagian dari masa lalu dan berkonotasi pedesaan. Tidak mengherankan apabila Sufai yang memiliki pengalaman terbatas terhadap budaya *kèjhungan* akan selalu meletakkan imajinasinya pada gambaran alam lingkungan pedesaan, orang-orang masa lalu, bahkan mengesankan

⁷ Mohammad, wawancara, 27 April 2010.

kelucuan dikarenakan sangat berbeda performanya dengan nyanyian pada umumn yang ia apresiasi selama ini.

Respons dari para pendengar yang apresiatif (mengalami penghayatan estetis), memiliki pengalaman musikal *kèjhungan* yang memadai, maka hasilnya akan berbeda.⁸ Persepsi yang ditampilkan mereka lebih memiliki kaitan dengan muatan rasa atau yang disebut dengan persepsi estetis. Beberapa contoh mengenai persepsi estetis dari pendengar (apresian) umumnya hanya berujud ucapan-ucapan spontan yang kerap terlontar dari mulut si apresian tatkala mendengar *kèjhungan*. Misalnya contoh 1: seseorang akan berucap “*aruwa’ roh la ong-klaongan sè ngèjhung*” (itu nun jauh di sana telah terdengar suara teriakan dari yang menyanyi); atau contoh 2: “*santa’ ongghu ong-klaonganna kadó’...*” (wah.. nyaring betul teriakannya [*kèjhungan*]). Sementara, contoh-contoh respons tentang *lè-kalèllèan* antara lain, contoh 3: “*Wuih, lè-kalèllèan ongghu kèjhungnga..*” (wah [bermakna menyanjung], nyanyiannya betul-betul merintih); atau contoh 4: “*Adđo, cè’ manèssā lè-kalèllèanna*” (Aih, sungguh indah cengkok nyanyiannya). Ucapan kesan-kesan inilah yang seringkali terdengar sejak dulu.⁹

⁸ Persepsi akan rasa *ngenes* (sedih), *mellas/nèser* (kasihan), ataupun *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* dalam pikiran interpretan merupakan contoh-contoh dari makna tanda yang bersifat *dicisign* (dalam semiotika Peirce) yaitu tanda-tanda musikal yang sesuai kenyataan musikalnya, sedangkan imajinasi-imajinasi yang ada dalam diri pendengar merupakan makna tanda yang bersifat *rheme* (memiliki banyak tafsir pilihan).

⁹ Atmosfir *soundscape kèjhungan* yang dirasakan para apresian beserta ucapan-ucapan spontan tersebut juga diketahui oleh penulis tatkala masih berusia anak-anak dan berada di lingkungan yang sama dengan mereka yang rata-rata kaum urban dari desa.

Sepintas potongan-potongan ucapan di atas terkesan dangkal dan sekadar merespons apa yang telah didengarnya. Namun, di balik respons ucapan tersebut sebetulnya telah menyimpan sejumlah rasa yang berlainan, bahkan beragam. Ucapan itu merupakan respons (sebagai efek auditif) yang bermuatan penilaian, baik yang berkaitan dengan aspek keindahan maupun di luarnya yang jauh lebih luas imajinasinya. Namun, efek auditif yang berkaitan dengan pengalaman di luar aspek keindahan ini dibahas secara khusus pada sub bab berikutnya.

Contoh ucapan yang pertama tersebut dapat bermakna ganda, yaitu menyanjung *kèjhungan* yang lontaran suaranya terdengar hingga kejauhan, atau maknanya tendensius dengan mencibir nyanyian itu seperti orang berteriak-teriak. Cibiran dalam konteks ini adalah sebatas menertawakan keanehan terhadap tingginya dan kerasnya nyanyian tersebut. Hal itu justru menegaskan perbedaan dengan jenis nyanyian pada umumnya bahwa hanya *kèjhungan* yang menggunakan cara menyanyi seperti diteriakkan.

Contoh ucapan yang kedua, bermakna kekaguman atas kelantangan suara *kèjhungan*. Interpretasi atas makna dari kedua contoh di atas bahwa *ong-klaongan* berkonotasi pada 'jarak dengar' karena teriakan nyanyian itu berasal dari sumber suara dari kejauhan. Ucapan atau ungkapan penilaian berupa istilah *ong-klaongan* hampir menjadi kebiasaan orang Madura selama ini dalam merespons *kèjhungan* dari jarak yang jauh.

Selama ini belum pernah diketahui kata *ong-klaongan* yang diucapkan oleh pendengarnya saat mereka menyaksikan pertunjukan secara langsung. Dalam konteks mendengarkan *kèjhungan*, penggunaan kata '*mo-nyamoh*', suara terdengar lambat-lambat, yang dikaitkan dengan *ong-klaongan* nampaknya menegaskan penjelasan bahwa *ong-klaongan* tidak dipersepsi untuk sumber suara yang berjarak dekat dengan pendengarnya. Kesan metaforis pendengar yang mendukung ke arah keyakinan itu adalah kesan *lok-ologhān* (memanggil-manggil) atas kumandang *kèjhungan* yang terdengar dari jauh.

Jika suara *kèjhungan* dari kejauhan itu sebagai 'tanda' atau fakta akustik pendengaran, maka 'objeknya' adalah penjelasan metaforik (*lok-ologhān*, *ong-klaongan*, *lè-kalèllèan*) itu yang barangkali tidak sepenuhnya dapat dipahami. 'Penafsirnya' dibentuk oleh gagasan-gagasan umum tentang tuntutan atau kemampuan vokal *tokang kèjhung* atau disebut juga *pengèjhung* (seperti: *tennyeng*, *santa'*, *nyenṭèk*) yang memungkinkan suatu tanda *kèjhungan* itu dapat dipahami.

Kumpulan realita persepsi di atas menjadi indikasi tentang kuatnya kualitas ketegangan suara dalam *kèjhungan* hingga istilah *ong-klaongan* menjadi sangat khas untuknya. *Ong-klaongan* mencitrakan kesan suara berasal dari tempat yang jauh, memiliki dimensi jarak dan jangkauan suara. Implikasi teknisnya bahwa pelaku *kèjhung* membutuhkan kemampuan penyuaran yang optimal

(*powerful*) untuk dapat melontarkan suara yang jauh. Kuatnya lontaran suara itu banyak diperbincangkan di antara mereka sebagai sesuatu yang dipuji atau dinilai berkualitas. Di masa lalu, sebelum pengeras suara dikenal luas, pertarungan terhadap kemampuan ini demikian kentara di antara *tokang kèjhung*.¹⁰ Dalam kenangan Ghā'ib (tokoh *blatèr* dari Tanah Merah):

Dulu saya sering mendengar dari kejauhan suara *kèjhungan* dan permainan gendang. Keduanya instrumen yang paling menonjol tanpa pengeras suara. Setidaknya dalam jarak satu kilometer, dan tentunya dibantu oleh arah angin saat itu, suara *kèjhungan* itu sudah terdengar lengkingan suara indah dari jarak yang jauh [*tong-kacaltongan*]...¹¹ (terjemahan dari bahasa lisan Madura)

Setelah teknologi pengeras suara sudah jamak digunakan, kebiasaan melakukan *kèjhungan* dengan suara keras juga sama sekali tidak dikurangi. Hadirnya mikropon dan pengeras suara ternyata tidak mengubah kebiasaan mereka me-*ngèjhung* sebelumnya. Artinya, bernyanyi dengan cara berteriak merupakan sebuah kebutuhan (estetik) untuk mencapai karakter yang diinginkan. Hal ini menegaskan bahwa anggapan tentang penyuaran yang keras dilakukan agar suaranya terlontar sejauh-jauhnya tersebut bukanlah motif utama melainkan suatu efek belaka. Rasa mantap *kèjhungan* justru diperoleh dari cara berteriak (*ong-klaongan*).

¹⁰ Tingginya persaingan para tandak *sandur* masa lalu, mengakibatkan mereka saling menjaga diri, baik dengan cara fisik (merawat suara), maupun cara supranatural (praktik magis doa-doa) melalui *dhukon* (dukun atau guru spiritual) masing-masing. Marsaid, wawancara, 3 Mei 2006.

¹¹ Ghā'ib, wawancara, 16 Oktober 2010.

Respons ucapan pada contoh 3 dan 4 di atas cenderung bermakna menyanjung *kèjhungan* melalui kualitas *lè-kalèllèan* yang dipraktikkan. Apabila ada *kèjhungan* yang dianggap jelek, apresian umumnya tidak menyebut kata *lè-kalèllèan* itu, atau dikatakan *lo' akalèllè*, *lo' manès*, *lo' perna* (keindahannya tidak ada!). Dengan kata lain, *lè-kalèllèan* merupakan predikat sanjungan atau penghargaan dari pendengarnya. Meskipun apresian sangat sulit menjelaskan tentang nilai kepantasan yang dianggap indah atau tidak dari suatu cita rasa *lè-kalèllèan*, tetapi mereka mengetahui atau merasakan secara nyata atas sesuatu yang dianggap indah dan yang tidak. Sesungguhnya masyarakat tineliti memiliki kesadaran akan implikasi dari ketidaksadaran mereka terhadap adanya aturan atau norma musikal yang telah diterimanya sebagai pengalaman dan pengetahuan tentang nilai kepantasan tersebut.

Ong-klaongan dan *lè-kalèllèan* pada ranah ini merupakan sebuah wujud penilaian paling gamblang dan spontan dari *rasa* [Jw] yang diterima setiap orang yang mendengarkan *kèjhungan*. Uniknya, kedua istilah itu berada pada aras makna yang berbeda. *Kèjhungan* diibaratkan tumbuh dari dua arti harafiah yang berbeda: 'teriakan' dan 'ratapan'. *Ong-klaongan* berkaitan dengan produksi suara, sedangkan *lè-kalèllèan* berkaitan dengan emosi jiwa atau hayatan estetis. Keduanya dianggap sebagai unsur yang melekat (*manunggal* [Jw]), dan bagi pemiliknya sudah tidak perlu diperdebatkan lagi.

Sebagaimana Matius Ali, kesenian-kesenian di nusantara pada umumnya mengandung *rasa* yang dalam, namun *rasa* ini biasanya dianggap sebagai sesuatu yang tidak perlu dibicarakan, tetapi ditangkap sebagai sebuah pengalaman spontan atau langsung (*direct perception*).¹² *Rasa* itu sendiri lebih merupakan persepsi langsung, gamblang dan tidak perlu dibuktikan. Pengalaman estetis itu berada di luar bidang kebenaran dan ketidakbenaran. Artinya, penggambaran estetis itu bukan merupakan suatu putusan, melainkan suatu imaji.¹³

Makna *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* diakui keberadaannya, tetapi barangkali terlalu sederhana untuk diakui atau tidak disadari sebagai konsep dasar tentang estetika *kèjhungan*. Para penabuh atau pengamat pun juga terkesan kurang memperhatikan kedua hal pokok tersebut, meskipun akhirnya juga mengakui akan keberadaannya dalam *kèjhungan*. Pemerhati setempat umumnya lebih tertarik membicarakan keunikan struktur pola *kellèghān* dan kontur melodi *kèjhungan* sebagai bangunan artistiknya, dari pada hal-hal prinsipil yang paling mendasar dari abstraksi estetikanya.

Kèjhungan disadari masyarakat pemiliknya (sisi *consciousness*) sebagai wujud nyanyian yang *nyaring* dan dipenuhi dengan pola-pola *kellèghān* yang ornamentik, tetapi pada sisi lain mereka tidak menyadari (sisi *unconsciousness*) bahwa estetis gaya nyanyian mereka

¹² Matius Ali, "Konsep 'Rasa' dalam Estetika Nusantara" dalam *Prosiding Seminar Nasional Estetika Nusantara*, Institut Seni Indonesia Surakarta, 4 Nopember 2010 (Surakarta: ISI Press), 71.

¹³ Dick Hartoko, *Manusia dan Seni* (Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1986), 69.

itu dibentuk oleh dua prinsip dasar yang harus ada, yaitu unsur teriakan (*ong-klaongan*) dan ratapan (*lè-kalèllèan*). Sesuatu yang sudah melekat, seringkali cenderung tidak disadari sebagai sesuatu yang implikatif dari sisi kesadaran diri. Sesuatu yang nampak gampang dirasakan tetapi sulit didefinisikan. Ketidaksadaran masyarakat tineliti terhadap nilai esensial *kèjhungan* membuktikan bahwa makna-makna tidak selamanya didapatkan dari pengetahuan dan pikirannya (baik apresian maupun pelakunya), namun justru secara gamblang makna-makna itu ditunjukkan melalui praktik-praktik menyanyi yang ada.

Sebagaimana dalam pandangan fenomenologi eksistensial, makna itu justru dapat hadir dari dalam tindakan itu sendiri. Artinya, makna-makna itu tidak hanya hadir pada materi nyanyiannya, melainkan justru terasa dalam perilaku-perilaku khas yang ditunjukkan dari proses aktivitas *ngèjhung*, serta reaksi atau penyikapan dalam memandang *kèjhungan*.

Bagi penikmat *kèjhungan* seperti Gha'ib (mantan sesepuh *blatèr*), dapat memiliki pemaknaan yang berkembang melampaui makna yang melekat pada rasa *lè-kalèllèan kèjhungan* itu sendiri. Ia mengatakan: "*kèjhungan* itu *ngennes..!* [*red*, sedih], *maso' ka atè* [*red*, merasuk ke dalam hati]. Saya selalu teringat masa lalu, merenungi *tèngka dhibi'* [*red*, tingkah laku pribadi]," demikian kesannya.¹⁴

¹⁴ Gha'ib, wawancara, 16 Oktober 2010 (terjemahan dari bahasa Madura).

Suasana batin yang dirasakan Gha'ib ketika menikmati aspek *lè-kalèllèan* dalam *kèjhungan* menunjukkan keterhubungan antara dunia imajinasi dengan suasana suka-duka dari pengalaman hidupnya.

2. Ong-klaongan dan Lè-kalèllèan dalam Pandangan Elit Artistik

Dalam perspektif penilaian, apabila *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* merupakan buah dari pengalaman estetik yang muncul melalui persepsi pendengar secara umum terhadap sosok *kèjhungan*, maka tidak demikian dengan kalangan 'elit artistik'. Kalangan ini muncul sebagai apresian terpilih, sebab informasinya bukan sekadar persepsi melainkan lebih bermuatan analisis dan konseptual. Informasi mereka dapat memberi petunjuk dalam mengurai unsur-unsur penting terhadap pemahaman estetika *kèjhungan*. Kalangan elite lokal ini adalah apresian yang dianggap memiliki rekomendasi dalam melegitimasi skala penilaian *kèjhungan* yang baik.

Adapun elite artistik yang dinilai memiliki pandangan penting tentang konsep estetika *kèjhungan*, terdiri dari kalangan *tokang kèjhung* itu sendiri dan mantan *tokang kèjhung*, kalangan penabuh gamelannya, pemerhati seni tradisi (dalam hal ini difokuskan pada pengamat *kèjhungan*), serta sebagian penikmat setia yang memiliki pengalaman luas dan lama sebagai *pandemen* [Jw] (penyuka) *kèjhungan*.

Posisi pelaku *kèjhung* sebetulnya adalah pihak yang dinilai oleh orang yang mendengarkan, sehingga pelaku *kèjhung* kurang dipercaya untuk menilai kualitas *kèjhungan*-nya sendiri maupun menilai *tokang kèjhung* lain. Seorang *tokang kèjhung* umumnya cenderung kurang objektif, lebih membanggakan kualitas diri sendiri dibandingkan memuji *kèjhungan* orang lain, kecuali terhadap *tokang kèjhung* senior yang dianggap sebagai idolanya. Hal yang menarik bahwa *tokang kèjhung* jarang mengaku memiliki guru sebab mereka lebih memilih berlatih sendiri, walaupun referensi belajarnya tetap didapat dari *tokang kèjhung* lain baik yang disimak secara langsung pada pertunjukan maupun belajar dengan mendengarkan album rekaman yang ada. Penilaiannya dapat dianggap relatif objektif apabila dirinya sudah lama berhenti sebagai tandak *sanḍur* atau *tokang kèjhung* dan tidak punya kepentingan apa-apa dengan dunia panggung (*sanḍur*). *Tokang kèjhung* dan mantan *tokang kèjhung* yang telah memiliki nama besar diprioritaskan untuk dipilih dan dikelompokkan sebagai elite artistik.

Penabuh gamelan (*tokang tabbhu*) pada dasarnya terlatih dengan persoalan kepekaan *pitch* (nada), ritme, momentum *seleh*, dan keluar-masuknya *kèjhungan* dalam permainan gamelan. *Tokang kèjhung* yang kurang mengindahkan aspek tersebut akan menjadi gangguan tersendiri bagi konsentrasi rasa (*mood*) para penabuhnya. Mereka juga sekaligus menjadi apresian paling menonjol dalam mengamati kualitas suara, pengolahan cengkok, dan penjiwaan

seorang *tokang kèjhung*, terutama saat pementasan. Sebab, apa yang ditunjukkan dalam sebuah keutuhan sajian *kèjhungan* berikut tabuhannya merupakan proses kerja bersama yang saling merasakan dan saling memberi penguatan menuju kesempurnaan harmoni. Keterlatihan penabuh gamelan ini (apalagi yang memiliki peran penting) menjadi alasan utama untuk memosisikan mereka sebagai elit artistik yang penting.

Pengamat yang dimaksud adalah apresian yang secara konsisten mengamati perkembangan *kèjhungan* dan *tokang kèjhung*. Pada dasarnya penabuh juga dapat menempati posisi sebagai pengamat, tetapi dalam hal ini profilnya diperluas pada kriteria sosok yang memiliki wawasan luas dan dedikasi yang kuat khususnya terhadap *kèjhungan*, serta dunia seni tradisi Madura pada umumnya. Sementara, penikmat setianya atau *pandemen* [Jw] *kèjhungan*, selain dipilih berdasarkan konsistensi kecintaannya terhadap *kèjhungan*, juga memiliki pengalaman yang panjang (artinya: perjalanan apresiasi mereka terjadi sejak kecil).

Kategori elit artistik ini sebetulnya dibuat untuk kebutuhan praktis mempertegas adanya berbagai sudut pandang terhadap penilaian *kèjhungan*. Namun realitasnya, kategori yang ada itu tidak berlaku dengan tegas, sebab kompetensi *tokang kèjhung* tertentu dapat saja menjangkau atau memenuhi pada semua kategori yang ada tersebut. Artinya, seorang *tokang kèjhung* juga merupakan penabuh

yang handal, pengamat yang berwawasan luas, dan sekaligus penikmat setia di kala sudah tidak aktif lagi sebagai *tokang kèjhungan*.

Bagaimanapun secara keseluruhan, elite artistik tersebut dinilai lebih memiliki kepekaan terhadap kualitas suara dan penjiwaan *kèjhungan*, sehingga tanda-tanda tersebut dapat terbaca dengan seksama oleh mereka. *Kèjhungan* dengan kualitas-kualitas tertentu yang menyertainya akan dapat dijelaskan berdasarkan intuisi kesadaran diri mereka yang secara intens terlibat secara langsung dalam proses pengalaman yang panjang. Tidak berlebihan jika kapasitas mereka dapat dijadikan sebagai sumber otoritas.

Ada pula elite lain yang dalam hal tertentu dikelompokkan di sub bab ini adalah elite kultural, sosial, ekonomi, dan politik. Elite ini mengarah pada komunitas *blatèr* yang memiliki relasi kuasa terhadap keberadaan kelompok *sandur* dan tandaknya. Penilaian mereka cukup berpengaruh terhadap aspek penampilan seorang tandak di atas pentas. Kuasa selera komunitas *blatèr* menguat ketika mereka menemukan sosok tandak yang dianggap ideal. Pada sisi yang lain, elite ini umumnya kurang menguasai persoalan musikal sehingga lemah dalam membangun otoritas pada urusan artistik musikal. Oleh karenanya, dalam hal penilaian kualitas *kèjhungan*, elite kultural lebih mempercayakan pada elite artistiknya.

Kuasa selera komunitas *blatèr* inilah yang kemudian membuat mereka memiliki kemandirian dalam menilai penampilan tandak-tandaknya. Kualitas penampilan tandak 'perempuan' yang menawan,

cantik, *gesture* tubuh yang feminin dan seksi, menjadi acuan utama penilaian mereka. Namun sub bab ini tidak akan dibahas lebih jauh mengenai aspek-aspek di luar substansi estetik musikal. Elite kultural (*blatèr*) ini diposisikan sebatas sebagai penikmat setia *kèjhungan*, disebabkan mereka memiliki pengalaman apresiasi yang panjang terhadap tradisi *rèmo* dan seputar aspek-aspek pendukungnya. Sebagaimana diketahui, komunitas *blatèr* ini secara kultural memiliki ketergantungan pada *kèjhungan* dalam tradisi berkumpul mereka.

Adapun beberapa nara sumber yang berhasil dijangkau dan ditempatkan sebagai elite artistik *kèjhungan* adalah sebagai berikut.

Tabel 17. Narasumber yang diposisikan sebagai elite artistik *kèjhungan*

No	Nama	Kategori
1	Sadun	<i>Tokang kèjhung</i>
2	Matsiru	<i>Tokang kèjhung</i>
3	Marsaid	Mantan <i>tokang kèjhung</i>
4	Mudrick	Mantan <i>tokang kèjhung</i>
5	Sumarto	Mantan <i>tokang kèjhung</i>
6	Turi	Mantan <i>tokang kèjhung</i>
7	Dâi	Penabuh Gamelan
8	Mat Hasan	Penabuh Gamelan
9	Marzuki	Penabuh Gamelan
10	Gimin	Penabuh Gamelan
11	Abdurrachman	Pengamat <i>kèjhungan</i>
12	Ramyadi	Pengamat <i>kèjhungan</i>
13	Hasan Sasra	Pengamat <i>kèjhungan</i>
14	Naro'i	Pandemen <i>kèjhungan</i>
15	Sumbri	Pandemen <i>kèjhungan</i>

Apa yang telah diyakini elite artistik dalam memahami rasa estetik *kèjhungan* yang ideal pada dasarnya merupakan sekumpulan konsep estetik yang perlu diidentifikasi, rumuskan, dan diinterpretasi hingga nampak logis. Pengalaman-pengalaman estetik mereka yang demikian panjang dan intens apabila dijabarkan atau dijelaskan secara sistimatis, maka sesungguhnya apa yang dirasakan dan menjadi perhatian mereka merupakan pengetahuan penilaian atas kualitas *kèjhungan*. Darinya akhirnya diketahui bahwa konsep estetika *kèjhungan* pada awalnya dapat dilihat dalam dua sisi, yaitu sisi 'kualitas suara' dan 'kualitas keindahan'. Sesungguhnya dua sisi tersebut pada dasarnya masih sebangun dengan penilaian sederhana dari persepsi pendengar sebelumnya, yaitu *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*.

Apabila pandangan-pandangan elite artistik terhadap estetika *kèjhungan* di atas dirumuskan secara skematis, maka sebuah bagan yang dapat digambarkan adalah sebagai berikut.

Persepsi pendengar terhadap estetika <i>kèjhungan</i>	
<i>Ong-klaongan</i>	<i>Lè-kalèllèan</i>

Pandangan elite artistik terhadap estetika <i>kèjhungan</i>			
	Kualitas Suara	Kualitas Keindahan	Kualitas Penjiwaan
Konsep Utama	Ketegangan suara	Paparan suasana keluh-kesah yang diperindah	Daya greget
Unsur-Unsur Capaian	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tennyeng</i> (bertenaga) • <i>Santa'</i> (lantang/nyaring) • <i>Nyenèk</i> (melengking) 	<ul style="list-style-type: none"> • Suasana sedih <ul style="list-style-type: none"> ◦ <i>Ngenes</i> (sedih) ◦ <i>Mellas/Nèser</i> (kasihan) • Suasana melankolis <ul style="list-style-type: none"> ◦ <i>Perna</i> (indah) ◦ <i>Manès</i> (merdu, mendayu-dayu) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Nyendhāl</i> (dihentak-hentakkan) • <i>Ngaret</i> (geregetan, digemas-gemaskan) • <i>Kandhel-tèpès swara</i> (keras-lirih suara)
Teknik Vokal	<i>Ajjhen</i> (mengeluarkan suara dengan tenaga yang optimal)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Nyèrèt</i> (melismatik) • Permainan Rahang 	<ul style="list-style-type: none"> • Mengimplementasi keseluruhan teknik vokal yang ada • Teknik khusus: <i>nyendhāl</i> (dihentak-hentakkan)

Gambar 48:

Bagan mengenai gambaran estetika *kèjhungan* yang dirumuskan berdasarkan pandangan elite artistik masyarakat tineliti

Sisi 'kualitas suara' yang dimaksud adalah sesuatu berkaitan dengan dimensi ketegangan suara. Adapun unsur-unsur yang membentuk bangunan kualitas suara yang ideal adalah: 1) unsur *tennyeng*, kekuatan suara yang penuh, kokoh, mantap, berdaya, *powerful*, tidak dicapai dengan memaksakan diri; 2) unsur *santa'*, kelantangan atau kenyaringan suara yang optimal; 3) unsur *nyenèk*,

ketinggian nada suara yang maksimal hingga terkesan melengking. Konsep ketegangan suara tersebut sesungguhnya merupakan inti dari rasa estetik yang dipersepsikan umum, yaitu *ong-klaongan*. Masyarakat tineliti meyakini bahwa semakin tinggi nada yang dicapai (*nyenṭèk*), semakin lantang dan kokoh ketegangan suaranya, maka semakin ideal *kèjhungan*-nya.

Kata 'keindahan' dalam istilah 'kualitas keindahan' pada dasarnya bersumber dari karakter *lè-kalèllèan* itu sendiri dalam *kèjhungan*. Dalam arti yang gamblang adalah 'ratapan yang indah' (ratapan melodis yang mampu menghadirkan rasa indah). Apabila *lè-kalèllèan* ini dibawakan dalam interpretasi atau penjiwaan yang kuat, maka hadirnya rasa indah (*perna*) menjadi semakin jelas pula. Penggambaran sifat *lè-kalèllèan* adalah suasana sedih: *ngenes*, *mellas*, *nèser* (*nelangsa* [Jw]) yang kemudian diinterpretasi secara musikologis hingga dapat menggugah rasa indah (*perna*). Atmosfir kesedihan lantas menjadi terasa merdu atau mendayu-dayu (*manès*).

Bukti-bukti otentik musikologis atas rasa *mellas*, *ngenes*, *nèser* yang menggugah rasa *perna* dan *manès* itu dapat diamati dari berbagai tanda-tanda (gejala) musikal yang telah dipaparkan di bab IV, yaitu adanya faktor *kellèghān* yang selalu dibawakan secara melismatis, permainan unsur ornamentik, seperti: nada-nada hias *liggu'* (*gregel* [Jw]), *aombā'* (suara menggelombang), dan maupun kata-kata hias (*isen-isen* [Jw]) yang bersifat ekspresif.

Sejalan dengan pemahaman Dā'i dan Mudrick, *lè-kalèllèan* mengarah pada sifat-sifat nyanyian yang diperindah.¹⁵ Bouvier pun mengidentifikasi *kèjhungan* sebagai nyanyian yang memiliki sifat *lalongèdhān* (diperindah atau digarap) yang tujuannya untuk memperkuat pengekspresian.¹⁶ Tidak mengherankan apabila pelaku *kèjhungan* kemudian menganggap penting untuk senantiasa memiliki kemampuan mengolah *kellèghān* dan aspek ornamentik lainnya, serta teknik vokal yang mendukungnya. Hal inilah yang menjadi alasan mengapa istilah *lè-kalèllèan* dianggap sebagai bagian penting dalam *kèjhungan*, bahkan ragam *kèjhungan* yang banyak mengakomodasi muatan *lè-kalèllèan* ini dianggap memiliki keterwakilan sebagai 'pusat' atas ciri gaya nyanyian Madura.

Pemenuhan atas tercapainya kualitas suara dan kualitas keindahan tersebut tentu saja harus didukung oleh cara-cara menyanyi yang memadai. Teknik-teknik vokal yang ada lebih sebagai akibat dari tuntutan untuk pencapaian berbagai kualitas yang ideal dalam *kèjhungan*. Sebagai contoh, untuk memenuhi pencapaian kualitas suara (ketegangan suara), perlu didukung teknik *ajjhen* yang prima, sedangkan untuk pencapaian kualitas keindahan perlu didukung teknik *nyèrèt* dan teknik permainan rahang.

Abstraksi estetik *kèjhungan* yang terwakili melalui kualitas suara (*ong-klaongan*) dan kualitas keindahan (*lè-kalèllèan*) seakan

¹⁵ Da'i, wawancara 11 Juni 2010; Mudrick, wawancara, 10 Oktober 2010.

¹⁶ Hélène Bouvier, *Lebur! Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*, Terj. Rahayu S. Hidayat dan Jean Couteau (Jakarta: Yayasan Obor, 2002), 61, 286.

tampak bertentangan (satu sisi berdimensi keras dan sisi lainnya berdimensi lembut mendayu). Namun, adanya dimensi ketiga yang disebut 'kualitas penjiwaan' menjadi muara bagi penyatuan 'kualitas suara' dan 'kualitas keindahan'. Sasaran dari kualitas penjiwaan itu adalah greget. Bagi pelaku *kèjhungan* yang baik, pemenuhan capaian kualitas penjiwaan (greget) merupakan fase puncak untuk dapat membawakan *kèjhungan* dengan hidup, penuh daya. Oleh karena itu, kualitas suara dan kualitas keindahan merupakan tuntutan yang harus dikuasai terlebih dahulu.

Greget merupakan hal yang sangat penting bagi seseorang dalam melakukan *kèjhungan* untuk menghadirkan suasana emosional yang biasanya mengarah pada sifat-sifat *kakoh*, *bhellis* (jengkel yang memuncak), sehingga daya greget itu menjadi hal yang diutamakan. Greget dalam konteks ini dimengerti sebagai gejala tekanan atau dinamika ketegangan yang dilandasi oleh penjiwaan terhadap pelaguan maupun liriknya, sehingga dapat memunculkan *kandhel-tèpèssā swara* ['tebal-tipisnya' atau keras lirihnya suara].¹⁷ Turi mempertegas sifat-sifat *kakoh*, *bhellis* dalam greget *kèjhungan* dengan mengatakan *kèjhungan* senantiasa harus menampilkan ekspresi berupa gerakan (melodi) nyanyian yang bertenaga, memberi daya gedor yang menghentak dan menggemaskan.¹⁸

¹⁷ Dā'ī, wawancara, 11 Juni 2010.

¹⁸ Turi, wawancara, 10 Maret 2010.

Gambaran kualitas penjiwaan tersebut kemudian dijalankan melalui penggunaan teknik *nyendhāl* sebagai cara mendapatkan karakter suara seperti itu. Penggunaan teknik *nyendhāl* ini mengartikulasi kata (lirik) dalam lagu dengan memberi tekanan pada kata dengan cara dihentak-hentak atau digemas-gemaskan. Akibatnya, lafald (artikulasi) menjadi kurang jelas, *pitch* menjadi tidak stabil, serta kesan *geregetan* (*ngaret*, *kaghiren* [Mdr]) yang menonjol.

Di sinilah kiranya perbedaan pokok antara *kèjhungan bārā'* (Madura Barat) dan *kèjhungan tèmor* (Sumenep, Madura Timur), bahwa salah satu ciri utama *kèjhungan bārā'* terletak pada pola *kellèghān* dengan greget 'ratapan' yang meletup-metup atau 'menggedor-gedor' (meminjam istilah Turi). Nilai kemantapan *kèjhungan bārā'* menuntut kualitas suara yang bertenaga. Jika hal ini tidak terpenuhi, maka akan selalu dikatakannya sebagai nyanyian yang tidak mantap, tidak memiliki tenaga, melayang, atau mengambang. Barangkali konsep inilah yang relatif membedakan dengan kecenderungan nyanyian ratapan pada umumnya.

Sebuah pernyataan cukup ekstrim yang ditegaskan Mudrick dan Dā'i bahwa *kèjhungan (bārā')* yang mampu menampilkan greget jauh lebih dihargai atau dianggap lebih baik dari pada *kèjhungan* yang tidak memiliki greget, sekalipun suaranya merdu ataupun nadanya sesuai *klèma* atau laras gamelan. Tidak mengherankan apabila greget diartikan sebagai ekspresi *ngaret* [Mdr] yang mesti ditampakkan secara fisik, baik melalui materi nyanyiannya maupun gestur

pengèjhung. Terkadang sang pelaku *kèjhung* harus melakukannya dengan mengolah *gesture* menyanyi dengan raut muka atau gerakan kepala yang mengikuti penjiwaan atas lagunya.

Keberadaan greget demikian nampak dalam praktik-praktik pemolaan (garap) *kellèghān* yang di dalamnya penuh dengan melismatika dan motif-motif ornamentik lainnya, Bentuk-bentuk liukan besar (*liggu' rajā*), liukan kecil (*liggu' kènè*), suara menggelombang (*aombā*), termasuk penggunaan kata-kata hias yang sering diselipkan pada setiap frase nyanyian telah menegaskan adanya gejala ekspresif dari si *pengèjhung*. Menurut Sumarto, praktik pemolaan *kellèghān* dan motif ornamentik berhubungan langsung dengan greget, dan sebab itulah penyajian *kèjhungan* secara keseluruhan akan menjadi lebih hidup (*anyabāh*).¹⁹

Demikian pula, dukungan teknik-teknik vokal yang ada mempertegas sumbangannya terhadap kualitas penjiwaan, sebab teknik itu hadir karena untuk memenuhi kebutuhan pencapaian rasa estetik *kèjhungan*. Seperti halnya penggunaan teknik *nyendhāl* menjadi nampak khas untuk mendorong munculnya rasa greget dalam *kèjhungan*. Namun di sisi yang lain, penggunaan teknik vokal *nyendhāl* yang menghasilkan hentakan-hentakan silabis itu justru ditengarai sebagai penyebab hilangnya kendali nada (*pitch*) sang *pengèjhung*. Perilaku ekspresif sang *pengèjhung* akan terdengar tidak seperti menyanyi, melainkan lebih condong seperti sedang berbicara

¹⁹Sumarto, wawancara, 9 Maret 2014.

dengan gemas,²⁰ akibat tipisnya nada yang terdengar. Nyanyian yang menghentak-hentak itu yang disertai dengan kualitas suara yang *tennyeng* (suara menegang), *nyenṭèk* (suara melengking), dan *santa'* (nyaring), semakin menguatkan rasa atas hadirnya kesan berteriak atau berkeluh-kesah dengan kemarahan.

Dalam pandangan List, antara berbicara dan menyanyi tetap ada batasnya. Meskipun berbicara mengandung melodi atau memproduksi intonasi atau fonemnya bernada, namun materi itu harus ditinjau lebih teliti apakah unsur-unsur *pitch* (nada), durasi, dan penekanan (kecondongan ke arah nada) tergolong stabil atau tidak stabil? Jika frekuensi nadanya relatif stabil, maka kecondongannya masuk ke area 'melodi' (nyanyian).²¹

3. Integrasi Musikal antara Bentuk, Teknik, dan Estetika *Ong-klaongan* dan *Lè-kalèllèan*

Bukti-bukti atau fakta musikal yang dianggap penting oleh masyarakat tineliti akan dipaparkan pada sub bab ini. Berdasarkan aplikasi semiotik Benamou sebelumnya, maka bagian ini merupakan sasaran ketiga berupa kualitas material nyanyiannya. Fakta-fakta inilah yang secara nyata memberi arti penting estetika *kèjhungan*, termasuk pula dengan implementasi teknik vokalisasinya. Pandangan

²⁰ Kasus-kasus seperti itu, umumnya banyak ditemukan pada pembawaan *kèjhungan lakè'*, (periksa File Audio No. 24a-b).

²¹ George List, "The Boundaries of Speech and Song" dalam *Ethnomusicology*, Vol. 7, No 1 (January 1963), 2.

elite artistik tentang estetika *kèjhungan* secara skematis (seperti pada tabel di atas) merupakan petunjuk yang dapat menuntun ke arah hubungan-hubungan antara sesuatu yang dinilai ideal (konsepnya) dengan gejala musikal sebagai faktanya.

Sejalan dengan pemikiran Enkvist dan Merriam²², gejala musikal atau kualitas material nyanyian *kèjhungan* di sini dilihat sebagai (bentuk) gaya yang membungkus konsep-konsep estetis sebagai inti pemikiran pemiliknya yang telah dimiliki sebelumnya. Konsep-konsep estetis itulah yang kemudian mengarahkan pada perilaku musikal yang memperlihatkan cara-cara pengungkapan yang khas, dan selanjutnya pada musik yang dihasilkannya.

Konsep-konsep estetik yang ditemukan umumnya dalam keadaan berserakan dan parsial yang pada dasarnya merupakan elemen-elemen pembentuk struktur *kèjhungan* itu sendiri secara menyeluruh (sebagaimana telah dijelaskan pada bab IV.A dan C). Meskipun demikian bukan berarti konsep terpenting dari material *kèjhungan* tersebut tidak ditemukan. Pola *kellèghān* merupakan bagian dari struktur nyanyian yang terpenting dari penggambaran *kèjhungan* secara umum. Sebelumnya, Mudrick memberi petunjuk bahwa *kellèghān* ibarat '*moanna kèjhung*', artinya bagian paling kelihatan dan menentukan penilaian orang terhadap kemampuan seseorang melakukan *kèjhungan*. *Kellèghān*, dengan demikian,

²² Nils Erik Enkvist dalam John Spencer, ed., *Linguistics and Style*, (London: Oxford, 1964), 12-15; Alan P. Merriam berjudul *The Anthropology of Music* (Chicago North: Western University Press, 1964), 33.

merupakan wadah untuk mengukur atau menguji kualitas *kèjhungan* seseorang.

Hasil analisis tentang elemen-elemen musikal *kèjhungan* (di bab IV) menunjukkan bahwa fenomena *kellèghān* seakan merupakan 'muara' atas keseluruhan hal-hal penting dalam *kèjhungan*, sebab di situlah signifikansi dan kekhasan *kèjhungan* ditemukan. Berbagai unsur dari dimensi kualitas yang ada (kualitas suara, keindahan, dan penjiwaan) seakan dapat terwakili sebagai ciri penting lewat praktik-praktik *kellèghān* tersebut, walaupun bagian setelahnya (kalimat lagu pokok yang berisi lirik utama) lebih panjang. Pola *kellèghān* yang umumnya muncul di bagian awal frase lagu itu menjadi pusat konsentrasi permainan nada-nada tinggi yang spesifik. Sementara bagian setelahnya menjadi penting jika dilihat dari sisi yang lain, seperti bentuk lagu, lirik, dan ornamentasi.

Penyuaran nada-nada tinggi dalam *kellèghān* membutuhkan syarat kualitas suara yang *nyentèk*, *santa'*, dan *tennyeng* untuk dapat mencapai kebutuhan ideal atas hadirnya rasa estetik *kellèghān*. Formulasi permainan nada-nada tinggi itu umumnya dibawakan dalam tataran nada $\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{3}$ (*jī-ro-lu* di level tinggi). Permainan nada-nada tinggi *kellèghān* berada dalam ambang batas tertinggi jenis suara tenor, yaitu: rata-rata nada terendah **a** dan nada tertinggi **f.2** (sebagaimana bab IV.A.5), sehingga dapat digolongkan dalam jenis suara *contratenor altus* yang memiliki kisaran nada **e** hingga **f.2**. Level ketinggian nada tersebut jelas melampaui wilayah suara laki-laki

normal, yaitu nada tertinggi suara tenor adalah kurang dari nada **c.2**. Kemampuan jangkauan suara *contratenor* inilah yang sebetulnya diakui sebagai sesuatu yang ideal (*ong-klaongan*) untuk memainkan pola *kellèghān*.

Praktik permainan nada-nada tinggi *kellèghān* yang ideal juga mempunyai implikasi terhadap hubungan logis dengan dua unsur kualitas ketegangan suara yang lainnya, yaitu *santa'* dan *tennyeng*. Artinya tuntutan ketinggian nada berjalan searah dengan kebutuhan kelantangan suara dan kekuatan daya suara. Ada kecenderungan bahwa mempraktikkan nada-nada tinggi akan selalu dibayangi oleh faktor penyuaran yang lantang/nyaring, dan suara yang nyaring itu akan semakin kuat, kokoh, mapan apabila disertai dengan daya suara yang bertenaga. Dari sinilah estetika *kèjhungan* bertumpu. Tidak ada *kèjhungan* yang dinilai baik jika kualitas penyuarannya tidak bertenaga.

Pengeralan suara yang berbobot *santa'* dan *tennyeng* dapat dilihat dari penggunaan teknik vokal *ajjen*, yaitu mendorong suara secara optimal agar suara yang keluar memiliki tenaga dan lantang. Praktik olah vokal *ajjhen* ini menghasilkan efek karakteristik 'suara kepala' (*head voice*) yang seolah-olah nadanya bergema (resonansi) di kepala sang penyanyi. Bahkan, ketegangan suara yang optimal (*tennyeng* dan *santa'*) memberi daya rambat suara yang jauh. Tidak mengherankan jika efek resonansi tersebut diterima pendengar dalam berbagai kesan dan persepsi. Contohnya, istilah *ong-klaongan* itu

sendiri muncul dari kebiasaan orang Madura merespons suara *kèjhungan* dari jarak yang jauh. Ada pula kesan lain yang berkaitan atau menyertai istilah tersebut, yaitu *mo-nyamoh* (suara yang terdengar lambat-lambat akibat jaraknya yang amat jauh), dan *loghōhān* (kesan memanggil-manggil karena sumber suara *kèjhungan* yang terdengar jauh).

Menurut Clippinger, untuk dapat melakukan penyuaran *head voice* yang baik dibutuhkan kekuatan suara yang penuh, tekad, dan intensitas emosional.²³ Seseorang yang hanya melakukan teknik *ajjhen* dengan setengah hati, akan kesulitan memperoleh kualitas suara *tennyeng*, *santa'*, *nyentèk* yang optimal, serta emosi yang diperoleh dari ketegangan suara itu sendiri. Adanya tuntutan terhadap capaian ketegangan suara yang sedemikian rupa, maka praktik *ajjhen* tidak mungkin dihindari. Orang yang melakukan teknik ini dapat memengaruhi *gesture* tubuhnya, seperti: bagian otot leher yang nampak menegang, adakalanya posisi kepala dimiringkan, atau posisi kepala sedikit agak mundur dengan posisi leher tetap tegak. Karakteristik suara yang dihasilkan dari teknik *ajjhen* dengan sambil menahannya di tenggorokan akan nampak terasa lebih 'tajam' atau

²³ David A. Clippinger, *The Head voice and Other Problems: Practical Talks on Singing* (The Project Gutenberg eBook, Release Date: October 7, 2006), 9-10.

'menyengat'²⁴, lebih memiliki *clarity* (kejelasan nada), hingga terkesan ringan bahkan cenderung cempreng.

Ada sedikit perbedaan terhadap penggunaan teknik *ajjhen* untuk *kèjhungan lakè'* dan *kèjhungan binè'*. Teknik *ajjhen* pada *kèjhungan lakè'* tidak perlu menahan suara di tenggorokan, sehingga suaranya terdengar lepas (*sowara lowar*). 'Suara lepas' pada *kèjhungan lakè'* berkaitan dengan etika setempat yang tidak melarang laki-laki mengeluarkan atau membuka mulut lebar-lebar di depan umum. Namun, tidak selamanya *tokang kèjhung lakè'* memilih teknik *ajjhen* dengan suara luar. Bagi Misdali, menggunakan *sowara lowar* itu sangat 'boros' terhadap nafas dan tenaga. Oleh karena itu, ia lebih menyukai penggunaan *sowara kènè'* (yaitu teknik *ajjhen* dengan menahan suara di tenggorokan) karena banyak keuntungan yang dapat diperolehnya. Selain nafas dan tenaga tidak boros, ia merasa lebih mudah mencapai nada-nada tinggi, lebih dapat mengendalikan permainan nada-nada tinggi, dan melalui teknik pengaturan rahang ia dapat mempertegas setiap liukan (perpindahan nada-nada) yang diolahnya.²⁵

Kecenderungan suara cempreng sebagai akibat dari suara yang tertahan di tenggorokan itu merupakan persoalan tipikal suara. Dalam estetika *kèjhungan (bārā')*, persoalan *timbre* ataupun tipikal

²⁴ Penilaian semacam ini pernah disampaikan van Genneep ketika ia mendengarkan langsung nyanyian Madura dalam perayaan karapan sapi. Baginya, ketegangan suara gaya nyanyian Madura benar-benar sangat keras, "menggigit" gendang telinga. Van Genneep dalam J.S. Brandts Buys & A. Van Zijp, "De Toonkunst Bij De Madoerezen", dalam majalah *Jawa VIII* (Weltevreden:1928), 207.

²⁵ Misdali, wawancara, 19 September 2010.

suara kurang dianggap penting kaitannya dengan pencapaian kualitas suara. Suara yang halus-kasar, bersih-kotor, cempeng-bulat, kurang diperhitungkan atau bukan tuntutan dalam penggambaran suara *kèjhungan* yang ideal. Alasannya, warna suara *tokang kèjhung* yang merupakan faktor bawaan dalam diri seseorang tidak ada kaitannya dengan pencapaian *ong-klaongan*. Walaupun ada penilaian tentang tipikal yang ideal untuk *tokang kèjhung*, namun hal itu hanyalah nilai tambah untuk mempertegas karakteristik ideal pada jenis *kèjhungan lakè'* dan *binè'*. Walaupun ditemukan tipikal suara yang ideal pada seseorang, hal itupun juga tidak serta-merta akan menjadi jaminan bahwa seseorang tersebut dengan sendirinya punya kemampuan meraih ketegangan suara yang ideal, atau belum tentu pula punya kemampuan interpretasi dan daya ekspresi atas peran yang dipilihnya, sebagai *tokang kèjhung lakè'* atau *binè'*.

Fakta musikal *kellèghān*, pada sisi yang lain, juga menjelaskan dimensi kualitas keindahan (*lè-kalèllèan*) melalui permainan nada-nada tinggi. Sejalan dengan pendapat Clippinger²⁶ bahwa produksi suara *head voice* seperti suara *kèjhungan* selain tergolong unik, dapat dikelola lebih luwes, imajinatif, penuh pesona dan kebebasan. 'Permainan' dalam konteks ini merupakan konotasi dari pengolahan nada-nada tinggi secara melismatik. Gejala melismatik (*liggu' rajā*) yang begitu mendominasi di dalam *kellèghān* menjadi komponen paling penting dalam membangun kualitas keindahan (*lè-kalèllèan*).

²⁶ David A. Clippinger, 2006, 9-10.

Melismatika ibarat denyut emosional dari ekspresi musikal, keluh-kesah atau ratapan orang Madura.

Momentum *kellèghān* juga menjadi tumpuan bagi terbangunnya suasana estetis *lè-kalèllèan* (kelantangan lantunan nyanyian yang indah), tentu dengan catatan jika hal itu dibawakan dengan penuh penjiwaan. Tanpa hadirnya rasa *lè-kalèllèan* dan greget (ekspresi *ngaret*), akan sulit kiranya olah nyanyian itu diapresiasi atau diterima dengan baik oleh penikmatnya.

Permainan nada tinggi saat *kellèghān* sebetulnya sarana untuk menghadirkan rasa estetis orang Madura melalui dimensi auditif. Sesuatu yang dapat ditunjukkan dari permainan nada-nada tinggi yang sudah berbentuk pemolaan pada setiap frase lagu *kèjhungan* adalah hasil amatan terhadap gejala-gejala musikal yang paling potensial mengundang rasa estetis tersebut. Adapun wujud pemolaan yang dimaksud tersebut dapat dilihat kembali pada cuplikan empat frase lagu *kèjhungan* berikut ini

File 33. Matingwar (*ong-klaongan, lè-kalèllèan, greget-ngaret*)

<i>Kellèghān</i>	Pola Lagu Dasar
$6 \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{3} \dots \dot{2} \dots \dot{1} \dot{2}$ La-o-le	$\dot{2} \dot{1} \quad \dot{2}^{32} \dot{1} \dot{2} \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 5 \quad 2 \quad \underline{2^{32} 1 6} \quad . \quad 2 \quad \underline{5 3^2 3} \dots \underline{2}$ ka- bit tana dhāghā te-nar ka-na'
$6 \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{3} \quad \dot{1} \dot{2} \dots \dot{1} \quad \underline{\dot{2}}$ Do a do	$1 \quad 2 \quad 3 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad \underline{2^{32} 1} \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad \underline{5^{323} 2} \dots \underline{1}$ karanjhāng mara bulā bāddhāna rotè ya
$\dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{3} \quad . \quad . \quad \dot{2} \quad \dot{1} \dot{2} \dots \dot{1} \quad \dot{2}$ A do	$6 \quad 5 \quad 3 \quad 2 \quad \dot{2} \quad \dot{3} \quad . \quad 6 5 3 2 \quad . \quad 3 \quad \underline{5^3 2} \quad \underline{6 5 2^{32} 1} \dots$ pa'kastana nyarè bulā penar kana'
$\dot{1} \quad \dot{1} \quad \dot{1} \quad . \quad \underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1} \dot{3} \dot{2} \dots \dot{1}^{61} \underline{\dot{2}}}$ Jā'enjā'	$3 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad \underline{2 3^{21} \cdot} \quad 1 1 \underline{3^{21} 1} \cdot \underline{2 1 5 3^{21} 6} \dots$ pelangghāna masakè' atè do ado

Gambar 49:

Momentum *kellèghān* merupakan gejala musikal paling potensial dalam mengundang rasa estetik (contoh kasus: *kellèghān* Matingwar)

Keterangan:

- Notasi untuk nada-nada melismatis:
 - Notasi dengan angka besar menunjukkan pergerakan nadanya jelas.
 - Notasi ditulis dengan angka kecil menunjukkan pergerakan nadanya relatif kurang jelas, sekaligus menunjukkan *liggu' kènè'* (liukan kecil).
 - Garis bawah di antara nada-nada menunjukkan garis melismatis yang menunjukkan *liggu' rajā* (liukan besar)
- Tanda \sim di atas not, menjelaskan nada panjang yang dibawakan secara menggelombang (suara *aombā'*).
- Tanda \neg di atas not untuk menjelaskan nada-nada yang tidak jelas dan sulit ditulis.
- Blok warna biru, ornamen *aonjan*: menuntaskan ujung *kellèghān* seperti layaknya 'membuang suara'.
- Blok warna hijau, termasuk ornamen *aonjan* tetapi dorongan suaranya lemah, sehingga terkesan 'buangan' yang landai.
- Blok warna kuning, ornamen *liggu' kènè'* (gregel [Jw]) yang dibawakan dengan emosi rasa *ngaret* (geregetan).

Contoh *kèjhungan* Matingwar ini sengaja dipilih untuk menjelaskan berbagai aspek yang dianggap oleh tineliti, terutama kalangan elite artistik setempat, sebagai *kèjhungan* yang paling representatif. Kasus *kèjhungan* Matingwar menegaskan bahwa tipikal suara (*timbre*) Matingwar yang *ngrèsngès* (kotor, kasar) sebetulnya bukanlah yang ideal untuk *kèjhungan binè'* yang seharusnya gemulai, halus, atau empuk. Namun, aspek yang dinilai lebih penting oleh tineliti adalah kemampuan Matingwar memenuhi tuntutan dasar *kèjhungan*, yaitu ketiga kualitas (ketegangan suara, keindahan *lèkalèllèan*, dan gregetnya).

Kembali pada persoalan penilaian, kualitas suara barang kali masih dapat diukur melalui acuan-acuan hasil pengukuran yang bersifat numerik (kuantitatif), tetapi untuk kualitas keindahan dan penjiwaan alat ukurnya adalah kedalaman rasa yang bersifat kualitatif melalui otoritas narasumber, seperti elite artistik tersebut di atas. Dengan demikian, penandaan-penandaan pada notasi yang dipaparkan di atas hanyalah gambaran kasar untuk menunjukkan bagian-bagian yang dianggap penting oleh tineliti.

Ketegangan suara Matingwar dapat dikatakan mencapai •

Nyentèk melalui indikasi jangkauan nada tertingginya (nada *tello'* [lu] tinggi). Suatu nada panjang cenderung dimaknai sebagai nada yang penting, terutama pada momentum yang dianggap penting seperti pada bagian *kellèghān*. Matingwar telah menunjukkannya pada nada *tello'* [lu] tinggi dan *duwā'* [ro] tinggi. Hasil pengukuran

frekuensi, nada tertinggi Matingwar pada *kèjhungan Yang-Layang* adalah sekitar **f.2** (3, *lu* tinggi), sedangkan nada terendahnya **a**[+] atau (6, *nem* rendah). Sebuah jangkauan nada yang ideal untuk kategori suara jenis *contra tenor altus* (di atas normal suara laki-laki). Capaian *nyentèk* Matingwar tersebut dengan sendirinya memiliki implikasi terhadap kemantapan suaranya yang lantang (*santa'*) dan bertenaga (*tennyeng*) [tingkat ketegangan suaranya dapat didengar kembali pada **file 33** audio].

Tingkat ketegangan suara juga berkaitan dengan selera estetik di setiap daerah. Meskipun secara konseptual dinyatakan bahwa semakin tinggi level permainan nada-nada *kellèghān* akan semakin bagus, namun ada perbedaan faktual antara Bangkalan dan Sampang (bahkan sampai Pamekasan). Dāi menyebut bahwa umumnya *tokang kèjhung* dari Sampang dan Pamekasan memiliki ketegangan suara yang lebih tinggi satu nada dibandingkan *tokang kèjhung* Bangkalan.²⁷ Diketahui bahwa orang Sampang/Pamekasan lebih menyukai level modus nada yang lebih tinggi atau rasa musikal yang lebih ringan. Perbedaan itu tentu berkaitan dengan kebutuhan estetik musikal secara umum. Hal itu dapat diamati pula dari karakteristik nada gamelannya yang berskala lebih tinggi dan lebih 'ringan'. Orang

²⁷ Dā'i, wawancara, 11 Juni 2010.

menyebut gamelan *sandur* yang biasa mengiringi *kèjhungan* Sampang/Pamekasan adalah [gamelan] *sroninan*.²⁸

Pada dimensi yang lain, kualitas keindahan yang mencapai suasana *lè-kalèllèan* sesungguhnya ukurannya abstrak. Kehadirannya dapat dirasakan melalui sajian bunyi atau tanda-tanda musikal yang memberikan makna-makna estetis. Hal yang dapat ditunjukkan adalah gejala-gejala musikal yang dianggap tineliti merupakan bagian penting yang mendukung terhadap hadirnya kesan atau rasa 'sedih yang indah' (disebut *lè-kalèllèan*).

Contoh *kèjhungan* Matingwar di atas merupakan sajian tanda-tanda musikal yang memancarkan berbagai kesan. Signifikansi dari contoh di atas adalah terletak pada pola-pola *kellèghān* yang dipenuhi dengan sifat-sifat melodi yang 'mengayun-ayun', 'meliuk', 'mengambang', dan 'menghempas'. Sifat-sifat melodi itu terurai melalui komposisi antara *liggu' rajā* (liukan-liukan besar) beserta ornamen *liggu' kènè'* (liukan kecil), *aombā'* (menggelombang) ataupun *aonjan* (menghempas) yang menyatu dalam permainan nada-nada tinggi. Menurut para tineliti, sifat-sifat semacam itu mampu menghadirkan rasa *mellas*, *ngenes*, ratapan yang kuat, sekaligus perna (indah) dan *manès* (merdu mendayu-dayu).

²⁸ Jarak nada dalam *kèjhungan* pada dasarnya mengacu pada sistim nada atau teba nada alat musik yang mengiringinya (gamelan). Lihatlah pada gamelan *sandur* Bintang Remaja [File audio 1.a.] dan *sroninan sandur* di Jungcangcang Pamekasan [File 24.a.] sebagai pengiring *kèjhungan* yang lebih tinggi modus nadanya, sehingga terkesan lebih ringan.

Karakter *lè-kalèllèan kèjhungan* itu semakin menguat karena kontribusi alunan gamelan pengiringnya yang selalu menempatkan masuknya *kèjhungan* dalam jalinan tabuhan yang renggang, atau dalam istilah setempat disebut *pokolan duwā'* (irama dadi [Jw]). Jalinan *pokolan duwā'* yang renggang itu mengesankan tempo yang lambat dan sesuai dengan karakter *lè-kalèllèan* yang membutuhkan suasana yang luruh, syahdu, hikmat, ataupun kontemplatif. Sesuatu yang jauh dari kesan dinamis/rancak, serta tidak menunjukkan karakter gembira riang atau suka cita.

Gejala-gejala atau tanda musikal yang mengarah pada makna ratapan (*lè-kalèllèan*) juga diperkuat oleh pilihan kata-kata ekspresif yang melapisinya. Kata ekspresif yang dimaksud berkaitan dengan makna ratapan. Dalam istilah lokal, kata-kata ekspresif itu dikenal dengan sebutan '*e-lae*' sebagai bentuk ungkapan perasaan layaknya orang tengah berseru, merajuk, mengeluh (*aserroh*). Ungkapan '*e-lae*' itu (di Jawa dikenal: *lae-lae*) sering kali diwujudkan dengan sepenggal lontaran ucapan yang biasanya muncul sebagai lirik *kellèghān*, yaitu seperti kata: *do-ado*, *jā'-enjā'*, *la-olle*, atau *e-lae* itu sendiri, dan sebagainya. Ucapan semacam inilah yang selalu dibawakan dalam bentuk melodi yang melismatis, berupa intonasi yang panjang dan diperindah. Kata-kata ekspresif ini pun tumbuh subur dan sudah menjadi bagian dari bahasa keseharian orang Madura.

Bagian ini merupakan wadah menuangkan totalitas ekspresi *kèjhungan* yang *ambhā' patèh* atau sesuatu yang diekspresikan

segenap jiwa. Uniknya, kata-kata ekspresif itu hampir tidak memiliki arti yang jelas secara harafiah, tetapi muatan emosinya demikian terasa mendalam. Tidak mengherankan jika sederet kata arkais itu menjadi representatif untuk melukiskan makna kelus kesah *kèjhungan*. Tidak penting lagi apakah kata-kata ekspresif itu berhubungan atau tidak berhubungan dengan makna substansi lirik-lirik lagunya yang diambil dari pantun-pantun rakyat yang sering digunakan berbalasan (*sendèlan*).

Kata-kata *aserroh* yang ekspresif itu merupakan bagian dari *isen-isen* (hiasan) yang memperindah setiap frase atau kalimat lagu *kèjhungan*. Keberadaannya menjadi hidup ketika dibawakan dalam impresi melismatik pola *kellèghān*. Peran *isen-isen* dalam *kèjhungan* memiliki peran khusus (sekaligus dominan) untuk memperindah suatu kalimat lagu. Dengan kata lain, beberapa aspek yang berdimensi melodis menjadi sesuatu yang paling penting dalam *kèjhungan* karena hal itu lebih memberi daya hidup terhadap karakteristik nyanyian secara keseluruhan.

Dalam gambaran yang lebih holistik, fakta-fakta musikal yang memiliki arti penting dalam *kèjhungan* sesungguhnya dapat dilihat dari hubungan antara dimensi ketegangan, dimensi keindahan, dan dimensi penjiwaan sang pelaku. Fakta musikal yang dimaksud adalah mengamati kembali contoh *kèjhungan* Matingwar di atas mengenai tekanan atau aksentuasinya yang telah ditandai dalam notasi di atas, seperti pada: ornamen *aombā'*, *aonjan*, *liggu' kènè'*. Titik-titik ornamen

itu adalah gejala paling nyata dari hadirnya greget berupa *ngaret*, *kaghiren* (*geregetan* [Jw]) yang notabene dilandasi oleh penjiwaan dan daya interpretasi si pelaku *kèjhungan*. Rasa *ngaret-kaghiren* nampak pada cara *pengèjhung* yang berusaha menghentak-hentakkan atau menggemas-gemaskan nyanyiannya. Ekspresi penjiwaan *ngaret-kaghiren* juga nampak pada sisi intensitas suaranya yang keras-lirih (*kandhel-tèpès swara*). Efek emosi itu sangat terasa kehadirannya, walaupun hal tersebut tidak dengan mudah dapat disajikan dalam wujud notasi grafis (bab IV.A.2).

Bagaimanapun, keberadaan cara-cara menyanyi orang Madura tersebut merupakan perilaku yang tumbuh dari keinginan, pengetahuan, dan kemampuan yang dimiliki. Diakui bahwa perilaku dan cara menyanyi sangat membantu *pengèjhung* sebagai agen penafsir *kèjhungan* dalam mengantarkan ke arah penjiwaan yang optimal. Meskipun tidak semua *tokang kèjhung* dapat dengan mudah mencapai tingkat yang ideal, tetapi penggunaan teknik *ajjhen*, *nyendhāl*, *nyèrèt*, serta pengaturan rahang telah terimplementasi dalam kebiasaan menyanyi mereka.

Sebagaimana kualitas ketegangan suara Matingwar, pola-pola *kellèghān*-nya dinilai memiliki suara *ajjhen* yang mantap, yang bermakna memiliki ketegangan suara yang baik. Melalui praktik teknik yang ditunjukkannya, atmosfir *ong-klaongan* Matingwar menjadi tampak hidup, memunculkan greget manakala dibarengi dengan penggunaan teknik *nyendhāl* yang menghentak, sedangkan

atmosfir rasa *mellas* secara spesifik banyak digugah melalui teknik *nyèrèt* yang merintih dan mendayu. Kebutuhan ekspresi yang memunculkan estetika paradoks semacam ini tidak menganggap rasa *mellas* sebagai sebuah kontradiksi dari karakter suara yang lantang menghentak. Kedua sisi ini justru menjadi unsur pokok dari estetika *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*.

Hal yang menarik bahwa praktik-praktik suara *nyèrèt* lebih diakui sebagai hasil penjiwaan *pengèjhung* dari pada sekadar sebuah mekanisme yang bersifat teknis (melalui latihan khusus). Penghadiran gejala melismatik *nyèrèt* tersebut muncul sebagai akibat dari daya hayat pelaku *kèjhung* terhadap setiap lirik dan kalimat lagunya. Seperti banyak diakui oleh para *tokang kèjhung*, suara *nyèrèt* ini bahkan tidak dipahami sebagai hasil dari sebuah teknik karena lebih banyak dilakukan tanpa disadari. Jika demikian, suara *nyèrèt* terjadi karena fenomena interpretasi (penjiwaan) yang diilhami dari imajinasi ratapan atau keluh-kesah. Dalam pemahaman semiotika triadik, hubungan suara *nyèrèt* dengan imaji ratapan dan keluh-kesah itu merupakan tafsir yang sesuai kenyataan tanda (*dicisign interpretan*). Imajinasi tersebut dapat terjadi secara kolektif karena mereka berada dalam bingkai (acuan) pengalaman budaya yang sama, sehingga mengarahkan pada kecenderungan pengetahuan, pemahaman, konsep, atau pun hingga ekspresi yang serupa.²⁹

²⁹ Lihat Naomi Cumming, 1999, Vol. XXXV, No. 3, 450.

B. *Kèjhungan* sebagai Presentasi Nilai-Nilai Kemaduraan

Pemahaman tentang aktivitas nyanyian dalam hubungannya dengan manusia dan kebudayaannya, sebagaimana yang disoroti Merriam³⁰ di awal, akan membuka kesempatan untuk mengerti alasan-alasan mengapa manusia membuat gaya nyanyian tertentu, dan barangkali menjadi sangat khas. Contohnya, mengapa gaya nyanyian orang Madura tampil seperti itu? Apabila nyanyian itu merupakan ekspresi jiwa (sebagai hilirnya), maka yang menentukan adalah hulu dan prosesnya. Dalam hal ini, diri manusia bersangkutan sebagai hulunya yang perlu dipelajari karakternya dan gagasannya, sedangkan prosesnya adalah pengalaman hidup manusianya, serta berbagai faktor lingkungan lainnya yang mempengaruhi situasi dan kondisi nyanyian semacam *kèjhungan* itu tumbuh. Cara yang dapat membantu menjelaskan hubungan antara gejala nyanyiannya dengan pemiliknya adalah karakter-karakter yang melekat di antara keduanya. Faktor kesepadanan karakter antara manusia dan nyanyiannya itulah yang kemudian memberi pengertian bahwa kedua mempunyai hubungan yang tidak dapat dipisahkan. Kekhasan *kèjhungan* terjadi karena karakter manusia pemiliknya.

Signifikansi hubungan tersebut di atas sama halnya dengan menghubungkan beberapa pembahasan sebelumnya, yaitu tentang berbagai karakter orang Madura (bab II.A) dan karakter *kèjhungan*

³⁰ Alan P. Merriam, 1964.

(bab IV). Hal ini sejalan dengan pemahaman pada kerangka hubungan semiotika pragmatik yang menjabarkan karakter *kèjhungan* sebagai tanda (representamen), karakter manusia Madura sebagai objeknya (acuannya), serta konsep atau gagasan yang tumbuh merupakan (pemaknaan) interpretan yang menghubungkan antara tanda dan objeknya. Dengan kata lain, *kèjhungan* menjadi akibat dari perilaku estetik orang Madura sebagai penyebabnya.

1. Karakter *Kèjhungan* sebagai Karakter Orang Madura

Sub bab ini secara khusus membahas relasi antara perwatakan dan pembawaan orang Madura dengan karakter praktik *kèjhungan*. Relasi itu demikian terlacak jelas melalui beberapa istilah yang digunakan ketika orang Madura menggambarkan tentang diri mereka sendiri. Sifat-sifat perwatakan maupun perilaku manusia Madura pun diadopsi untuk menjelaskan sifat-sifat atau karakter yang ada dalam *kèjhungan*. Indikasi atas hubungan itu dibangun dari faktor kesamaan istilah maupun terminologinya, yaitu tentang *gherrā*, *ṭa'-karaṭa'an*, *abhābbhā'*, *ghātak*. Dalam konteks *kèjhungan*, istilah-istilah itu menjelaskan karakter yang berhubungan dengan kualitas suara *kèjhungan* yang ideal. Sementara, penggunaan istilah lainnya, seperti: *èjhin*, *ghendhāk bāngalan*, *saduhuna*, merupakan istilah yang menjelaskan karakter penampilan *tokang kèjhung* yang senantiasa harus memiliki mental kompetitif, dan totalitas dalam menunjukkan suaranya di depan umum dengan penuh kelantangan.

Berikut ini adalah gambaran mengenai hubungan antara karakter dasar *kèjhungan* dengan karakter dasar manusianya sebagai organisme yang melahirkan *kèjhungan* tampil sebagai sosok nyanyian jiwa orang Madura.

a. Karakter *Gherrā*, *Ṭa'-karaṭa'an*, dan *Abhābbhā'*

Manusia Madura secara komprehensif sering dikatakan sebagai entitas yang tertempa oleh keadaan dan tumbuh menjadi sosok karakter yang egoistik dan keras, tanpa kecuali kaum perempuannya juga. Pengaruh karakteristik alam yang tandus dan beriklim panas dinilai sebagai penyebab yang memaksa orang Madura memiliki etos kerja yang tinggi dan tekun.³¹ Menurut Kuntowijoyo, orang pedesaan Madura terkesan egoistis, protektif (memiliki kerucigaan yang tinggi), dan kurang koordinatif karena diakibatkan hidup dalam ekologi tegalan yang memaksa mereka hidup berpencar-pencar, sehingga mereka pun justru lebih tersosialisasi untuk memiliki rasa percaya diri yang bersifat individual.³²

Karakter orang Madura yang temperamental berpengaruh pada kodrat bahasa maupun ekspresi seninya. Sebagai contoh, penuturan bahasa Madura banyak menggunakan pelafalan 'berat', yaitu fonem-fonem yang beraspirat (*aspirate*) atau pengucapan yang disertai

³¹ "Perempuan, Pesantren, dan Carok Simbolis" dalam *Kompas*, Senin 9 September 2002.

³² Kuntowijoyo, *Radikalisasi Petani: Esei-Esei Sejarah* (Yogyakarta: Bentang Intervisi Utama, 1993), 85-86. Lihat pula bukunya yang lain, *Perubahan Sosial dalam Madura 1850-1940* (Yogyakarta: Mata Bangsa, bekerja sama dengan Yayasan Adikarya IKAPI dan The Ford Foundation, 1980/2002).

dengan tekanan yang dihembuskan, seperti pada pengucapan fonem tertentu (*gh, jh, dh, th, bh*). Kualitas suara dengan pelafalan berat tersebut terdengar lebih bertenaga dan mantap (*ontas*). Pelafalan berat semacam itu semakin kentara tatkala suasana pembicaraan dipengaruhi oleh emosi.

Karakter temperamental banyak memberi pengaruh pula pada ruang ekspresi maupun teknik penyuaran nyanyian Madura. Sebagaimana gejala pelafalan 'berat' dan faktor emosi dalam bahasa tersebut memengaruhi pula pada pembawaan gaya nyanyiannya yang mengedepankan nyanyian penuh tenaga (*ong-klaongan*) dan faktor emosi/greget (*lè-kalèllèan*). Cara menyanyi orang Madura yang memiliki karakteristik suara yang *ajjhen, nyendhāl, ngaret* tidak lain merupakan bagian dari upaya mencapai gagasan yang diharapkan, yaitu gagasan yang diilhami oleh karakter dasar yang “terbuka, spontan, lugas, serta ekspresif”³³ sebagaimana dalam ekspresi bahasanya.

Teknik-teknik penyuaran *ajjhen, nyendhāl, ngaret* menjadi wadah yang paling representatif mengakomodasi totalitas emosi atau penjiwaan yang bersifat individual ini. Cara menyanyi ala *kèjhungan*, seperti dijelaskan Mudrick sebelumnya, harus dilakukan dengan bersemangat (*abhābbhā'*) sebab dibutuhkan tenaga dan penjiwaan yang memadai. Efek dari cara-cara menyanyi dengan *ajjhen, nyendhāl,*

³³ Istilah “terbuka, spontan, lugas, serta ekspresif” meminjam dari A. Latief Wiyata, “Menyingkap Karakter Etnis Madura dan Kebiasaan Carok” dalam <http://lontarmadura.com/menyingkap-karakter-etnis-madura-dan-kebiasaan-carok>

ngaret tersebut dengan sendirinya memengaruhi *gesture* pelakunya karena proses mengeluarkan suara itu selalu disertai dengan kualitas ketegangan suara. Efek ini pula yang kemudian mengantarkan *kèjhungan* pada sederet konotasi atau penilaian yang kurang lebih sama dengan penilaian terhadap karakter orangnya.

Signifikansi dari hubungan karakter dasar *kèjhungan* dan karakter dasar manusianya di atas dapat dijelaskan melalui sifat *gherrā* (kaku) yang menjadi pembawaan konservatif dan dominan pada orang Madura demikian mewarnai sifat-sifat *kèjhungan* yang mengandalkan ketegangan suara. Pada tingkat yang sama, ada pula sifat mendasar lainnya yang melengkapi sifat *gherrā* tersebut, yaitu *ṭa'-karaṭa'an* (suara lantang) dan *abhābbhā'* (bersemangat, meletup-letup).

Gherrā dalam praktik *kèjhungan* nampak pada kualitas suara dan gerakan suaranya. Kualitas suara *kèjhungan* umumnya dihasilkan dari cara menyuarakan yang penuh tenaga. Kualitas suara yang demikian didukung pula oleh gerakan suara yang seringkali ekstrim, terutama pada saat pengolahan nada-nada tinggi, serta pengolahan artikulasi menyanyi yang menghentak-hentak (*nyendhāl*). Kombinasi keduanya sangat menguatkan terhadap kesan yang kaku, jauh dari kesan gemulai atau lembut.

Pembawaan *kèjhungan* selalu bertumpu pada sifat suara yang menegang dan bertenaga (*tennyeng*). Sifat ini dimaknai sebagai

sesuatu yang kokoh³⁴ (*koko*), dan muncul dalam pengertian kualitas suara yang mapan, kuat, dan bertenaga. Kualitas suara semacam ini sangat disukai, bahkan diacu *tokang kèjhung* dalam melakukan praktik olah suara. Kritik pun sering muncul ketika seorang pelaku *kèjhungan* tidak mampu mencapai ketegangan suara yang dianggap ideal, bahkan yang demikian itu akan dikatakannya sebagai suara yang lembek, goyah, atau *bāndhuh* (banci) dalam arti terlalu lirih dan lembut.

Karakter suara yang bertenaga tersebut selalu dibarengi dengan permainan nada-nada yang tinggi (*nyenèk*). Hal itu merupakan sesuatu yang penting dalam olah suara *kèjhungan*. Kedua sifat itu juga mengantarkan pada sifat ketegangan suara yang lainnya, yaitu kelantangan suara (*santa'* atau *ṭa'-karaṭa'an*). *Ṭa'-karaṭa'an* dalam *kèjhungan* lebih dikenal dengan istilah *ong-klaongan*. Kelantangan suara merupakan syarat utama dalam memberi energi bagi ukuran estetika *kèjhungan*. Kelantangan suara sangat berkaitan dengan tensi atau ketegangan suara.

Ketiga sifat pokok tersebut (*tennyeng*, *nyenèk*, *santa'*), harus dilakukan dengan maksimal agar memenuhi harapan yang ideal, yaitu suara yang bertenaga (kokoh), tinggi melengking, dan lantang. Ketiga hal itu dalam *kèjhungan* lebih dikenal dengan istilah *ong-klaongan*.

³⁴ Kosa kata 'kokoh' menjadi penting dalam menggambarkan karakter orang Madura tentang keteguhannya memegang prinsip atau keyakinannya. Mien Ahmad Rifai, *Manusia Madura: Pembawaan, Prilaku, Etos Kerja, Penampilan, dan Pandangan Hidupnya seperti Dicitrakan Peribahasanya* (Yogyakarta: Pilar Media. 2007), 207.

Contoh paling gamblang untuk merasakan dan memahami sifat-sifat dasar (karakter) orang Madura tersebut memang paling nampak pada penggunaan ekspresi bahasanya. Mengapa demikian? Menurut Saidi, berbudi bahasa (termasuk seninya) merupakan bagian dari perilaku baik orang Madura di tengah masyarakatnya. Sebuah ungkapan “bahasa menunjukkan bangsa” merupakan konsep yang jelas bahwa bahasa bagi orang Madura menunjukkan budi pekerti dan wataknya.³⁵

Karakter dialek bahasanya yang cenderung cepat, berintonasi dengan 'nada' tinggi, dan menggebu bersemangat (ekspresif), terutama pada dialek barat Madura, sangat sulit dipisahkan dari kesan *gherrā*, keras, dan kasar. Sifat *gherrā* semakin kuat tatkala didukung dengan suara yang *ta'-karaṭa'an* (lantang) dengan gaya bicara yang meletup-letup (*abhābbhā'*), terutama saat terbawa emosi. Manakala berbicara dalam keadaan emosi, kecenderungan level suaranya akan semakin meninggi dan menyentak-nyentak hingga terkesan marah atau membentak.

Sifat *abhābbhā'* (meletup-letup) di dalam *kèjhungan* muncul pada aspek penjiwaannya ketika *kèjhungan* dibawakan. Arasnya berbeda dari aspek kualitas suara yang *ong-klaongan* di atas. Sifat *abhābbhā'* ini merupakan cerminan dari daya vitalitas yang perlu ditunjukkan (ditampakkan) dalam pembawaan *kèjhungan*. Atmosfir

³⁵ Mohammad Saidi, “Budi Pekerti dalam Konteks Bahasa Madura” dalam *Jurnal Pelopor Pendidikan*, Volume 4, Nomor 1, Januari 2013, 29.

abhābbhā' (menggebu dan agresif) ini begitu menonjol penggunaannya pada *kèjhungan lakè'*. Jadi, pengerahan tenaga untuk mencapai ketegangan suara maksimal itu selalu disertai dengan pengekspresian nyanyiannya dengan sepenuh jiwa. Kesan beringas pun muncul manakala *kèjhungan* dibawakan terlalu bersemangat atau berlebihan. Uniknya, jika ada performa *kèjhungan* yang demikian, tidak dianggap sebagai sesuatu yang merusak, tetapi masih dimaklumi (ditolerir). Artinya, ekspresi greget mendapat tempat yang istimewa di dalam estetika *kèjhungan*, terlepas pro dan kontra apabila mengakibatkan nada-nada nyanyiannya tidak stabil (*blero*).

Seringkali dinyatakan bahwa sifat *abhābbhā'* itu rawan dengan ketidakstabilan nada atau laras (kenyamanan musikal). Oleh karena itu, jika sudah terlalu lepas kendali sifat *abhābbhā'* dapat bergeser menjadi sifat ceroboh (*ghātag*). *Ghātag* dalam *kèjhungan* lebih pada pengertian ceroboh atau kurang hati-hati di dalam mengekspresikan nyanyiannya. Biasanya gejala semacam ini dapat muncul ketika *pengèjhung* lepas kontrol dari 'bingkai' (batasan) acuan menyanyi, seperti: lepas kontrol dari laras nada suaranya, disebut *talambhās* (kebablasan). Hal ini bisa terjadi karena bertindak berlebihan (*over acting* [Ing]) untuk mencari perhatian penonton, atau dalam situasi yang berbeda hal itu justru karena terlampau larut dalam perasaan pribadi saat *ngèjhung* (di luar konteks pertunjukan) sehingga tidak mampu lagi mengontrol dengan baik *kèjhungan*-nya. Keadaan emosi yang memuncak (terutama pada momentum *ngèjhung* untuk

kebutuhan diri sendiri) sering kali melanda *pengèjhung* terjebak dalam *kèjhungan* yang lepas kontrol (*ghātag*) tersebut. Akibatnya, *kèjhungan* terasa keluar dari atmosfir laras nadanya.

Terlepas dari sifat-sifat yang ada di atas, orang Madura terutama pada kalangan rakyat memiliki karakter yang lugas, terus terang, sejalan dengan kata hatinya. Bahkan, kelugasan itu seringkali dipandang sebagai sifat yang lugu (*saduhuna*). Karakter *kèjhungan* pun memiliki kecenderungan yang sama. Hal itu dapat dilihat dari beberapa tanda yang ada, seperti: kesederhanaan pada bentuk dan struktur *kèjhungan*; pembatasan diri yang dilakukan *tokang kèjhung* dalam mempertahankan unikum pola *kellèghān*; keluguan *tokang kèjhung* menyikapi nada balungan dalam kerangka gending hanya diperlakukan sebatas sebagai penanda tabuhan gamelan saja, sedangkan jika di Jawa dijadikan sebagai titik tolak pengembangan tafsir *sinden-an*-nya; serta demikian longgarnya kontrol *pitch* nyanyiannya hingga terkesan semauanya³⁶.

Tipikal suara *tokang kèjhung* yang umumnya berkarakter *ngrèsngès* (kotor, kasar, lebih tepatnya: serak) memberi petunjuk pula terhadap sifat kelugasan atau keluguan (*saduhuna*), bahkan implikasi yang lebih mendalam adalah pencapaian ke arah sifat *gherrā* dan *ong-klaongan* di atas. Suara *ngrèsngès* menjadi menonjol karena akibat penggunaan teknik vokal *ajjhen* (mendorong suara dengan kuat) yang

³⁶ Sikap ini berbanding lurus dengan pembawaan orang Madura yang diistilahkan dengan sikap *ngala' karebbhā dhibi'* (semua gue).

kemudian ditahan di area tenggorokan. Hasilnya adalah suara yang tajam (menyengat telinga), ringan, dan cempreng. Karakter semacam ini hampir menjadi ciri khas suara *kèjhungan binè'*. Uniknya, tipikal suara semacam ini tidak dipandang sebagai sesuatu yang buruk, meskipun *ngrèsngès* diakui sebagai sesuatu yang kasar/serak. Dengan kata lain, ada pengabaian atau toleransi atas tipikal suara semacam ini hingga dalam tingkat tertentu.

Kesebangunan karakteristik antara *kèjhungan* dan perwatakan khas orang Madura (dengan demikian) semakin menguatkan bahwa *gherrā* (kaku), *ghātag* (ceroboh atau beringas), *ṭa'-karaṭa'an* (lantang), dan *abhābbhā'* (bersemangat) yang ada dalam *kèjhungan* bukan sebatas citra, melainkan entitas karakter. Persoalannya, apakah karakter atau sifat-sifat tersebut cenderung mendominasi atau tidak? Jika di dalam dunia *kèjhungan*, sifat-sifat itu dapat dirasakan secara auditif, terlebih lagi ketika *kèjhungan* berada dalam konteks pertunjukan (dimana kesadaran *extraordinary* sudah bekerja), maka sifat-sifat itu terbaca secara konseptual dalam *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*.

b. Karakter Èjhin dan Bāngalan

Kèjhungan merupakan sosok nyanyian yang umumnya tampil sebagai nyanyian tunggal. Dalam penyajian formal pun saat pementasan, *kèjhungan* umumnya dibawakan secara tunggal. Kalaupun bersifat dialogis (berpasangan), *kèjhungan* dibawakan

secara bergantian antara *tokang kèjhung lakè'* dan *binè'*. Di sinilah kemampuan mandiri (*èjhin*) sang pelaku *kèjhung* akan lebih nampak kepribadiannya. Performa *tokang kèjhung* secara keseluruhan kemudian menjadi hal yang penting. Sebagai contoh, setiap orang memiliki tuntutan untuk mempunyai pola-pola *kellèghān* yang khas, bahkan cengkok nyanyian pada setiap frasenya dalam satu gong-an.³⁷ Kecenderungan itu selalu dipertahankan oleh masing-masing individu. Mereka menganggap bahwa *kèjhungan* itu sebuah nyanyian jiwa yang mempribadi, dimiliki oleh setiap orang, dan membutuhkan konsistensi. Dapat dipahami jika kemudian Sadun, Matingwar, Matsiru, Tabi'i, dan *tokang kèjhung* lainnya tidak mengubah cengkok pribadi yang sudah terbentuk sekian lamanya.

Eksisnya cengkok pribadi tersebut dengan sendirinya menyuburkan suasana persaingan, langsung maupun tidak langsung. Dalam konteks yang lebih luas, suasana kompetitif (*èjhin*) ini pada dasarnya bukanlah hal baru dalam kehidupan orang Madura yang serba keras. Bahkan, sifat *èjhin* sendiri telah dianggap menjadi bagian dari karakter orang Madura yang mengajarkan pentingnya sebuah kemandirian dan berani menghadapi tantangan secara mandiri pula. Menurut Rifai, rasa percaya diri dan kemandirian yang besar itu diduga karena tertanamkannya sikap pembawaan *èjhin* yang

³⁷ Pola *kellèghān* dan pola kalimat lagu secara keseluruhan mencakup pula tentang hal-hal yang mikro sebagai unsur pembentuknya, yaitu *liggu' rajā* (liukan-liukan besar), *liggu' kènè'* (liukan kecil), *aombā'* (menggelombang), *aonjan* (menghempas), kata-kata ekspresif (*do-ado*, *jā'-enjā'*, *la-olle*, *e-lae*, dan seterusnya), serta keras-lirihnya suara (*kandhel-tèpès swara*).

menekankan pada rasa ketidaktergantungan dirinya pada orang lain, tidak terkecuali pada saudara sendiri.³⁸

Pembawaan khas manusia Madura tentang sifat *èjhin* (kemampuan individu), *bāngalan* (pemberani), *ngala' karebbhā dhibi'* (semaunya sendiri), *saduhuna* (apa adanya), telah memberi pengaruh tersendiri dalam performa *kèjhungan*. Sifat *èjhin* terlihat pada tuntutan kemampuan individu para *tokang kèjhung* yang dipertaruhkan. Mereka tidak hanya memamerkan kemampuan teknisnya atau memiliki pola *kellèghān* yang khas, melainkan yang paling komprehensif adalah kemampuannya menampilkan *kèjhungan* secara memesona (ada daya greget). Tidak mengherankan jika keragaman gaya *kèjhungan* tidak ditemukan dari sisi kekayaan vokabuler individu, melainkan keragaman *kèjhungan* terletak pada sisi kekhasan setiap individunya dalam mempresentasikan gaya nyanyiannya, dan dipertahankan sebagai gaya individu.

Pada dasarnya, setiap *tokang kèjhung* memiliki interpretasi yang 'terbuka' (tidak ketat konvensi) terhadap frase lagu, ketepatan laras, lirik gending, ataupun isian ornamentasinya. Meskipun keterbukaan interpretasi tersebut dapat dimaknai sebagai tafsir *ngala' karebbhā dhibi'* (semau gue), tetapi kredo semacam ini secara tidak langsung juga memiliki implikasi terhadap sisi keberanian diri (*bāngalan*) dalam merumuskan gaya individunya, sekaligus sebagai representasi atas dirinya sebagai *tokang kèjhung*.

³⁸ Mien Ahmad Rifai, 2007, 207.

Faktor *bāngalan*, *èjhin*, mendorong seseorang untuk secara eksplisit menunjukkan kemampuannya. Istilah “pamer” (*ghendhāk*) dalam budaya Madura memang sangat dikenal yang menjelaskan tentang sifat orang yang ingin menunjukkan sesuatu agar disanjung orang atau dikatakan hebat. *Ghendhāk* artinya bohong/palsu, tetapi dalam konteks *kèjhungan* bahwa *ghendhāk* mempunyai makna yang lain, yaitu sikap membesarkan diri agar dapat melakukan *kèjhungan* dengan penuh percaya diri. Dimensi pamer (*show of force*) menjadi sesuatu yang diperlukan dan mental ini harus dimiliki *tokang kèjhung* dalam rangka memamerkan kemampuan vokalnya. Totalitas menjadi kata kunci agar mampu melakukan pencapaian ketegangan suaranya (*ong-klaongan*), mampu mengolah pola *kellèghan*, serta mampu menjiwai (*greget*) atas apa yang dinyanyikannya. Apresiasi tertinggi dari pembawaan *kèjhungan* ini muaranya adalah penilaian rasa indah (*lè-kalèllèan*).

Kèjhungan yang berkualitas *ong-klaongan* merupakan sesuatu yang harus dipenuhi oleh setiap *pengèjhung*. Oleh karenanya, usaha untuk mencapai taraf *ong-klaongan* memerlukan teknik *ajjhen* (menekan suara penuh tenaga). Atas dasar upaya ini, setiap *pengèjhung* senantiasa terdorong untuk memamerkan kualitas *ong-klaongan* yang dimilikinya kepada apresian secara maksimal. Upaya tersebut menjadi sikap *ghendhāk* yang senantiasa menjadi bagian dari cara *pengèjhung* memaknai *ong-klaongan* dan memamerkannya. Sikap

ghendhāk ini diperlukan bagi *tokang kèjhung* agar memotivasi dirinya untuk tampil penuh percaya diri.

Sikap *ghendhāk* yang tertanam pada masing-masing *tokang kèjhung* menuntun ke arah penajaman sifat-sifat individual (sifat *èjhin*) dalam rangka menancapkan gaya individu melalui keragaman cengkok *kèjhungan*-nya. Apa yang telah dilakukan seorang Sadun sebagai *tokang kèjhung* membuktikan bahwa selama sekitar 20 tahun ia hanya memiliki satu perangkat cengkok untuk *kèjhungan lè-kalèllèan*, tetapi “cengkok pribadi” tersebut merupakan presentasi atas dirinya, bukan orang lain. Sikap semacam ini hampir dimiliki oleh setiap *tokang kèjhung* yang ada. Suasana persaingan yang timbul bukan pada persoalan seberapa banyak materi yang dikuasai setiap *pengèjhung*, melainkan seberapa besar kualitas *kèjhungan*-nya dapat ditunjukkan dan dipertahankan. Ukuran utamanya kembali pada kualitas *ong-klaongan* dan kualitas *lè-kalèllèan* sebagai keseluruhan dari pembawaan *kèjhungan*.

Kenyataan lain yang ditemukan di lapangan mengingatkan bahwa kualitas *kèjhungan* tidak harus selalu dipandang secara idealistik, sebab fenomena *kèjhungan* justru berangkat dari faktor kefitrahannya sebagai ungkapan ekspresi yang murni dari kebutuhan batin manusia Madura. Dalam konteks ini, nilai ekspresi *saduhuna* (apa adanya) menjadi signifikan untuk melihat sisi kemurnian itu dari orang Madura saat bersenandung diri (*jhung-kèjhungan*) secara spontan. Namun pada konteks yang berbeda, pembawaan *saduhuna*

ini tidak dapat ditolerir ketika hal itu dilakukan oleh *tokang kèjhung* (profesional), sebab tuntutananya menjadi sesuatu yang ideal dalam sebuah performa *kèjhungan*. Meskipun kualitas *kèjhungan* yang *saduhuna* (apa adanya) saat ini banyak ditemukan, hal itu terjadi karena lebih pada alasan-alasan pragmatis, yaitu semakin sulitnya menemukan *tokang kèjhung* yang baik.

Ciri *kèjhungan* di atas merupakan tanda yang dapat dibaca sebagai karakter dari pemilik budaya nyanyian tersebut. Demikian pula, keseluruhan sifat pembawaan di atas merupakan latar belakang atau sifat dasar karakteristik manusia Madura yang pada akhirnya memberi andil terhadap segala aspek perilaku dan produk budayanya. Karakteristik *kèjhungan* pun menjadi salah satu produk ekspresi budaya yang memenuhi syarat (*eligible*) dalam menyatakan jejak kulturalnya yang menegaskan keterhubungan dengan karakteritik manusianya. Jejak kultural *kèjhungan* itu dapat ditemukenali melalui nilai-nilai idealitas karakteristik suara, teknik penyuaran, bentuk-bentuk penjiwaan, ide dan konsep *kèjhungan*, hingga bentuknya yang utuh itu sendiri.

2. *Kèjhungan* sebagai Refleksi Nyanyian Jiwa

Blacking sangat meyakini bahwa suatu musik 'dijamin' tidak akan dapat berkembang jika tidak memiliki asosiasi makna di antara masyarakatnya, sebab musik itu tumbuh dari hubungan mendalam

dengan perasaan dan pengalaman masyarakatnya.³⁹ Nilai-nilai kemaduraan dapat muncul dari mana saja arahnya. Salah satunya terpancar dari pengalaman-pengalaman yang dialami dan imajinasi pemiliknya.

Ekspresi *kèjhungan* mengantarkan imajinasi atau persepsi masyarakat pemiliknya ke arah pengalaman tertentu, bahkan hingga pengalaman terdalam manusianya. Sebagaimana beberapa kesan yang telah ditunjukkan Mohammad, Gha'ib, Sufa'i sebelumnya, rasa penikmatan dan imajinasi mereka terhadap *kèjhungan* itu terhubung dengan pengalaman atau pengetahuan yang bersifat sejarah sosial.

Kèjhungan sebagai entitas musik yang dilahirkan dari produk perilaku estetis⁴⁰ orang Madura tersebut hadir menampilkan kembali tentang nilai-nilai kemaduraan yang barangkali tidak gampang untuk dijelaskan tetapi begitu mudah dirasakan kehadirannya. Gejalanya dapat saja muncul secara tidak terduga momentumnya, baik dalam fakta nyanyiannya maupun melalui *gesture* atau pembawaan pelaku *kèjhung*, serta konteks penyajiannya. Hal ini merupakan tanda musikal yang justru mendasar, mencerminkan ekspresi yang murni, sekaligus menandakan hubungan mendalam antara perasaan dan pengalaman sosialnya.

³⁹ John Blacking, *How Musical is Man?* (Seattle and London: University of Washington Press, 1974), x.

⁴⁰ Perilaku estetik merupakan kebutuhan untuk mengalami rasa indah yang dapat diungkapkan dalam berbagai cara. Desmond Morris, *Man Watching, a Field Guide to Human Behaviour* (New York: Harry N. Abrams, Inc, 1997).

Kèjhungan tumbuh dari sebuah kebiasaan orang bersenandung atau menyanyi pada masyarakat Madura yang disebut [me]*ngèjhung*. Siapapun dapat bersenandung atau *ngèjhung* dengan bebas untuk mengekspresikan jiwanya, sebab substansi *ngèjhung* justru pada kekuatan ekspresi jiwa melampaui dari bentuk nyanyian itu sendiri. Senandung yang terdengar dapat saja 'utuh' dan bisa tidak utuh atau tidak jelas wujudnya, sebab kemunculannya sporadis (tidak menentu). Wujud senandung itu berupa untaian kalimat nyanyian, baik dari modus nada yang wujudnya jelas hingga yang tidak jelas, maupun tuntas tidaknya frase nyanyiannya.

Jejak-jejak pengalaman musikal masyarakat Madura sudah sejak lama terbentuk dalam atmosfir musikal slendro dari pada modus musikal yang lain,⁴¹ sehingga budaya *ngèjhung* yang nota bene lahir dari kebiasaan lama sedemikian kuatnya merasuki pengalaman musikal masyarakat Madura. Setidaknya, hingga saat ini, budaya *ngèjhung* masih berlangsung dan telah menjadi sebuah nyanyian yang memiliki bentuk dan struktur yang mapan, sekalipun pelakunya kadang kurang menyadari aktivitas *ngèjhung* yang dilakukannya.

Apabila mendengar orang Madura *ngèjhung* (*jhung-kèjhungan*) saat ini, wujudnya sudah relatif tertata walaupun tidak semapan *tokang kèjhung* yang profesional. Kemampunan itu terjadi karena

⁴¹ Jaap Kunst meyakini bahwa jejak kehidupan musikal di Madura ditandai dari eksisnya budaya musik kentongan (*tabbhuān thukthuk* [*slit-drum ensemble*]) yang tumbuh sejak lama dan populer pada zaman Hindu (1973, 192). Bahkan, di Madura, kentongan tidak sebatas sebagai alat komunikasi melainkan telah digunakan untuk kepentingan musik (1968, 57).

budaya *ngèjhung* telah banyak mendapatkan masukan dari bentuk *kèjhungan* yang formal sebagai referensi musikal. Masukan itu secara tidak langsung hingga memengaruhi konsep *jhung-kèjhungan* masyarakat Madura yang lebih luas sepanjang hal itu sesuai dengan apa yang dirasakan dan diyakini masyarakatnya. Dalam analogi Merriam, hubungan timbal balik antara perilaku bermusik, konsep musik yang menggerakkannya, serta pengalaman (musikal) sebagai referensinya, akan terus berlangsung dan diaktualisasi hingga menjadi sistim budaya musik.⁴² Sesungguhnya peristiwa musik terjadi dari fenomena yang siklis ketika musik telah dilahirkan, dijaga, dan dikembangkan secara terus-menerus.

Ngèjhung, secara pragmatik berkaitan langsung dengan emosi. Dalam keadaan tertentu, si pelaku *kèjhung* dapat melakukannya dengan sangat emosional, biasanya karena dilatarbelakangi persoalan hidup yang tengah dihadapinya. *Ngèjhung* dalam keadaan emosi, meski kadang kurang terkendali, tetapi justru dapat melahirkan dimensi ketegangan suara dan rasa *lè-kalèllèan* yang alami. Suasana *mellas* (sedih) secara nyata telah melandasi spirit gaya nyanyian Madura, dan pada sisi lain suasana *mellas* diekspresikan dalam karakter yang 'garang' menghentak (*nyendhâl*), melengking, disertai greget yang menonjol. Tanda-tanda ini membawa pada makna bahwa

⁴² Alan P. Merriam, "Meninjau Kembali Disiplin Etnomusikologi" dalam R. Supanggah (ed), *Etnomusikologi* (Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 1995), 84-85. Lihat pula Alan P. Merriam, 1964, 33.

kèjhungan merupakan wadah bagi seorang Madura dalam mengekspresikan jiwanya secara musikal.

Uniknya bahwa gaya nyanyian yang mengesankan sebagai sebuah ratapan tersebut demikian kuat pada dimensi musikalnya, tetapi tidak cukup kuat atau bahkan tidak relevan dengan isi lirik nyanyiannya. Hampir dapat dipastikan bahwa lirik-lirik *kèjhungan* yang digunakan hanyalah adopsi dari sejumlah pantun pendek sastra rakyat (*sendèlan* atau *parikan* [Jtm]) yang memang berkembang lebih dinamis di luar *kèjhungan*. Artinya, keberadaan pantun-pantun rakyat tersebut sifatnya berdiri sendiri, dan tidak tumbuh bersama dengan nyanyiannya, sehingga hubungan lirik dan nyanyiannya dapat dikatakan tidak memiliki 'ikatan emosional'.

Sebuah nyanyian dapat menggunakan berbagai pantun yang ada secara substitutif (dapat diganti-ganti) dalam satu frase ataupun bait nyanyian yang sama. Anehnya, hal ini justru terjadi pada *kèjhungan* gending yang secara bentuk dan strukturnya telah mapan. Berbeda dengan yang terjadi pada fenomena *jhung-kèjhungan* atau *ngèjhung* (aktivitas menyanyi yang tidak untuk dipertontonkan) jauh lebih jujur atau kontekstual di dalam menggunakan lirik-lirik nyanyiannya.

Fenomena ini semakin meyakinkan bahwa muasal karakteristik *kèjhungan* yang dikenal selama ini senantiasa dibangun dari kebiasaan-kebiasaan orang Madura dalam mengekspresikan suasana kehidupan batinnya. Kebiasaan *ngèjhung* secara fungsional menjadi

kanal katarsis atas kegelisahan, kegundahan hati, ataupun suasana hati yang sedang bahagia. Aktivitas *ngèjhung* merupakan media untuk mengekspresikan suasana jiwa pelakunya.

Luapan emosi, pada sisi lain, yang muncul dari orang yang memiliki perwatakan keras akan membutuhkan ruang ekspresi lebih terbuka, spontan, dan ekspresif untuk dapat menyalurkannya. Realitanya, karakteristik *kèjhungan* lahir dari perwatakan orang Madura, dan telah menjadi ruang ekspresi yang memadai dalam mengakomodasi curahan batin masyarakat pemiliknya.

Mudrick menandakan bahwa nyanyian dalam nada yang berfrekuensi tinggi dan diekspresikan dengan sepenuh jiwa (*ambhâ' patèh*) menandakan bahwa si empunya nyanyian itu tengah merefleksikan suasana hatinya secara mendalam.⁴³ Indikasi itu diperkuat pula dengan penggunaan pilihan kata-kata hias seperti: *do-ado*, *jâ'-enjâ'*, *la-olle* yang menyertai saat-saat *kellèghân*, walaupun dalam kasus tertentu tidak selalu demikian. *Isen-isen* (kata-kata hias) diperlakukan sebagai momentum untuk menajamkan kualitas ekspresi *lè-kalèllèan* oleh para *pengèjhung*. Banyaknya *isen-isen* tersebut merupakan indikasi yang menegaskan bahwa ekspresi dalam pembawaan *kèjhungan* tidak lain adalah media curahan hati yang bernuansa mengeluh (*aserroh*) dalam wujud nyanyian. Namun, fenomena sosial berdimensi musikal semacam ini sering tidak disadari bahwa sesungguhnya seseorang telah mengalami kegiatan musikal.

⁴³ Mudrick, wawancara, 2 Agustus 2010.

Ketika seseorang mengeluhkan tentang sesuatu, ia dapat dengan spontan melampiaskan keluh-kesahnya dengan *ngèjhung*. Pelampiasan keluh-kesah dengan media *kèjhungan* ini nampak semakin 'hidup' atmosfirnya ketika seseorang sedang ditimpa kemalangan atau masalah yang menekan batinnya. Bahkan, gejala *kèjhungan* ditemukan ketika seseorang histeris saat dilanda duka yang tanpa disadari telah melontarkan keluh-kesah dan duka lara mereka dalam atmosfir yang bermuatan melodis. Meski demikian, munculnya naluri *ngèjhung* tidak selalu dilatarbelakangi kegundahan semata.

Banyak pula di antaranya yang terjadi karena sekadar mengekspresikan suasana batinnya yang lain, seperti mengusir kejenuhan, kepenatan, dan sebagainya. Kebiasaan *ngèjhung* umumnya banyak ditemui di kalangan para pekerja informal seperti tukang becak, kuli bangunan, kusir andong, penjaga warung dan sebagainya yang kerap bersenandung sembari melakukan aktifitas kesehariannya. Seperti dituturkan Sumbri, kebiasaan orang Madura saat mengisi waktu senggang, yaitu melepas kepenatannya melalui *ngèjhung*.⁴⁴

Berikut ini adalah sepenggal contoh aktivitas *ngèjhung* yang teridentifikasi sebagai keluh-kesah seorang ibu rumah tangga yang tengah dilanda masalah. Kegundahannya dapat dicermati dari hasil rekaman video dan lirik-lirik *kèjhungan*-nya.

⁴⁴ Marbā'i, wawancara, 20 April 2010.

File 34. [video] *Mbu'* [ibu] Yun dari Desa Pongkoran, Bangkalan

S) *Pala' ghâtel **ya**... soro ghâru, loka [so]ro tambhâi **lè'**...*

I) *[Na]pa' la nèser mara sèdâ ayo' buru, pa calattha [so]ro bhândhâi...*

S) *Sa' la mènnya' **ya**... lèntè-lèntè, sèdâ tella lèntèna perrèng **sèng**...*

I) *Bi' sènga' lo' tè-ngatè..., sèdâ ngala' lakèna orèng **ta' iyâ**...*

S) *Sanga' **yâ**... aèng sabâ, [ro]wa' semangka lèmbur bi' ghulâ **bhing**...*

I) *Pas sènga' jhâ' lā-bālā **yā**., jhâ' dhika lèbur bi' bulā **rèng ghāntheng**...*

Keterangan:

1. Huruf cetak tebal adalah kata-kata hiasan (ornamen lirik) yang tidak memiliki makna bahasa, tetapi bermakna secara musikal.
2. (S) Sampiran, (I) Isi

Artinya:

(Jika) Penis gatal... garuklah, (jika) luka segera diobati...

Jika anda kasihan mari kabur, jika tidak terurus harus dibiayai...

Apa bernyimak... lidi-lidi itu, anda pisahkan lidi dari bambunya...

Awas jika tidak hati-hati... anda mengambil suami orang...

Sanga' [?]... air sawah, itu ada semangka campur dengan gula...

Awas jangan memberitahu... jika anda suka dengan saya...

Isi keluh-kesah di atas tentang sindiran kepada wanita lain yang dicurigai menyukai suaminya. Belakangan diketahui bahwa si ibu rumah tangga ini memang mempunyai masalah dengan sang suami yang sering keluar rumah. Kejengkelannya semakin memuncak ketika kebutuhan rumah tangganya tidak lagi dihiraukan oleh sang suami. Penggunaan pilihan kata (diksi) yang 'kotor' (kurang sopan) pada baris pertama dalam pantun tersebut mencerminkan rasa kesal

terhadap suaminya. Ia mengucapkannya tanpa ragu dan tidak peduli terhadap penilaian orang yang ada di sekitarnya terhadapnya.

Menurut penuturan tetangganya, si ibu Yun (demikian orang menyebutnya) ini kerap *ngèjhung* jika dilanda masalah, bahkan ia akan melakukannya sepanjang hari apabila tidak ada orang yang mampu menghiburnya. Meskipun orang-orang di sekitarnya merasa jengah dengan ulah si ibu ini, namun mereka memakluminya. Bagi ibu Yun, *ngèjhung* merupakan kebiasaannya sejak remaja dan sebagai salah seorang *pandemen* (pencinta) *kèjhungan*.⁴⁵ Kebiasaannya ini setidaknya dapat meringankan beban perasaannya. Namun kini, orang-orang di sekitarnya tidak dapat lagi mendengar *kèjhungan* spontan ala bu Yun karena ia telah meninggal, dan suasana kampung tempat ia tinggal itu telah kehilangan salah satu *soundscape* yang sangat khas tersebut.

Kasus ibu Yun ini menjelaskan bahwa *jhung-kèjhungan* semacam ini relatif tergolong mapan secara struktur, titinada, cengkok, dan penempatan ornamen nyanyiannya. 'Penyimpangan' atau justru dipandang sebagai wujud ketidakterikatan pada aturan, terjadi pada bentuk pantunnya yang berisi hubungan sampiran dan isi yang masing-masing hanya menampilkan satu baris kalimat saja. Tidak seperti umumnya yang berlaku dalam *kèjhungan* formal yang menggunakan dua baris kalimat sampiran dan dua baris kalimat isi.

⁴⁵ Ramyadi merupakan salah satu tetangganya yang dengan tanggap memberi tahu kepada penulis tentang kebiasaan ibu Yun apabila perasaannya sedang suntuk.

Permainan sampiran dan isi dengan menggunakan satu baris kalimat tersebut terkesan lebih langsung, yaitu pengungkapan ekspresi yang lebih berbasis pada isi pesan dari pada tujuan keindahan nyanyiannya. Alasan ini juga diperkuat oleh tidak digunakannya ornamen kata-kata hias pada bagian *kellèghān* dan minimnya ruang-ruang melismatik untuk mengolah nyanyian. Maknanya bahwa jarak antara sampiran dan isi yang 'pendek' menunjukkan ketidakinginan *pengèjhung* berlama-lama membuat kalimat kiasan dan menyegerakan 'jawaban' berupa kalimat denotatif sebagai isi pesan yang ingin disampaikan. Kata-kata dalam frase bahasa menjadi terasa lebih banyak dibandingkan nada-nada dalam frase lagunya.

Nyanyian jiwa (*ambhā' patèh*) pada dasarnya menampilkan performa yang sangat mengandalkan pada pelaguan (aspek musikologis) dan kualitas penjiwaan dari pelaku *kèjhungan*. Disebut sebagai nyanyian yang *ambhā' patèh* karena satu alasan yang menonjol, yaitu cara pembawaan yang penuh penjiwaan. Aspek luaran yang sering menjadi tanda (petunjuk) adalah bagaimana pemolaan *kellèghān* itu dilakukan,⁴⁶ sebab pada momentum ini memaparkan hampir seluruh kualitas *kèjhungan* seseorang muncul secara nyata dalam praktik *ngèjhung*, terutama mengenai muncul tidaknya rasa *lè-kalèllèan* dan greget dari seorang *pengèjhung*.

⁴⁶ *Kellèghān* adalah performa paling penting dalam *kèjhungan*, terutama pada gaya Madura Barat. Dari sinilah seluruh konsep-konsep ideal atau filosofis dapat dijelaskan, baik tentang karakteristik nyanyian, pencapaian penyuaran, hingga maknanya.

Keluh-kesah (*aserroh*) dalam konteks musikal *kèjhungan* terbaca dari beberapa tanda pemolaan melodi nyanyian yang melismatik (*nyèrèt*) dalam permainan nada-nada tinggi hingga mampu menebarkan suasana sedih (*ngenes*) dan kasihan (*mellas, nèser*). Namun pada saat yang sama, suasana keluh-kesah musikal itu, dalam pandangan masyarakat tineliti, dapat 'dinikmati' atau ditemukan keindahannya dengan memberi predikat estetis, yaitu '*perna*' (indah) atau '*manès*' (merdu, mendayu-dayu). Suasana keluh-kesah musikal pun ditangkap sebagai suasana melankolis.

Apabila suatu gaya nyanyian dikatakan dapat dianggap sebagai refleksi dari kejiwaan manusianya (nyanyian jiwa), maka makna keluh-kesah (*aserroh*) menjadi sangat penting di dalam *kèjhungan*. Nyanyian jiwa ini mengedepankan interpretasi atas dunia pengalaman yang ada. Narasi kemelaratan dan kesengsaraan nampaknya terabadikan secara mendalam di lubuk imajinasi dan penjiwaan estetis orang Madura. Hasilnya bahwa keluh-kesah musikal dalam artikulasi orang Madura kemudian menjadi ratapan yang garang, dan terkesan memberontak.

Gejala *lè-kalèllèan* dan greget dalam *kèjhungan* menunjukkan sebuah ekspresi yang tertuang dalam metafor kekerasan, cenderung bernuansa memberontak atas ketakberdayaan mengatasi masalah yang ada, sekalipun wujudnya berupa keluh-kesah atau ratapan yang musikal. Sebuah nyanyian jiwa yang mengisahkan 'potret' pengalaman kemanusiaan yang memilukan di masa silam.

Apabila pengalaman hidup menjadi dasar dari gagasan dan ekspresi *kèjhungan*, maka momentum sejarah sosial dan tandusnya alam yang memilukan rakyat Madura seakan menjadi sumber yang paling mengesankan atau menginspirasi sekalipun hal itu telah menjadi mimpi buruk. Sebagaimana dijelaskan pada bab II.B, selain karena faktor alam, rakyat Madura telah mengalami situasi keterkungkungan dan kemelaratan yang cukup lama akibat penjajahan kolonial Belanda dan feodalisme pemerintahan tidak langsung yang dikelola penguasa pribumi, terutama pada permulaan abad XIX.⁴⁷

Pertanyaan menarik dalam konteks masa kini bahwa ketika jaman sudah berubah yang barang kali sebagian besar masyarakat sudah hidup enak, apakah para pelaku *kèjhung* masa kini ketika membawakan *kèjhungan* masihkah merasakan memori 'penderitaan' sebagaimana masyarakat Madura di masa lalu yang lebih merasakan secara langsung hubungannya dengan atmosfir penderitaan tersebut? Sadun, Marsaid, dan Sumarto⁴⁸ menjawab persoalan ini dalam

⁴⁷ Setiawan memberi satu perspektif akibat kondisi di atas bahwa tidak adanya perlindungan dan kepastian dalam bidang hukum makin mendorong orang-orang Madura ke lembah penderitaan, yaitu saling bersaing mempertahankan hidup dan martabatnya dengan bersikap sangat keras. Dampak sosial yang terasa hingga kini bahwa tindak kekerasan kemudian seakan menjadi 'suprimasi' bagi penyelesaian terhadap setiap persoalan yang dihadapi. Edhi Setiawan, "Menegakkan Kembali Citra Budaya Madura: Antara citra, realita, dan tantangannya" dalam <http://lontarmadura.com/menegakkan-kembali-citra-budaya-madura> Diunduh pada 17 Juli 2014.

⁴⁸ Ketiganya merupakan *tokang kèjhung* dari generasi yang relatif berbeda dan diapresiasi baik oleh masyarakat tineliti. Sadun eksis di dua dekade terakhir ini, Matingwar eksis paling lama yaitu pada dekade 70an hingga 90an di wilayah Bangkalan-Surabaya, sedangkan Sumarto eksis di dekade 70an hingga 80an tetapi lebih di wilayah Sampang.

perspektif pemahaman yang hampir sama. Intinya bahwa dinamika jaman dapat saja berjalan dengan sejarahnya masing-masing, tetapi setiap orang senantiasa dapat saja mengalami situasi keterpurukan mental, ketidakberdayaan, kesulitan ekonomi, dan kesedihan dalam tingkat yang berbeda. Mereka pun tahu tentang siapa diri mereka dari pendahulunya secara turun-temurun. Bahkan, mereka pun tahu dan memahami tentang *kèjhungan* dan apa saja yang dianggap penting dari *kèjhungan* itu. Jadi, pengalaman komprehensif inilah yang barang kali dapat menghubungkan dengan pengalaman estetik *kèjhungan* yang telah diwariskan kepada mereka.

Pada wacana yang lebih luas, Gaya nyanyian Madura masa kini diramaikan oleh hadirnya gaya yang baru dan fenomenanya muncul dari wilayah perkotaan. Orientasi estetik terhadap gaya nyanyian lokal Madura mulai terbelah, demikian pula dengan citra di antara kedua gaya nyanyian lokal tersebut. Jika *kèjhungan* dikatakan sarat dengan filosofi *ong-klaongan* (berkaitan dengan karakter suara yang tinggi) dan *lè-kalèllèan* (berkaitan dengan ratapan yang diperindah), maka gaya nyanyian lokal masa kini (di perkotaan) agaknya sudah bergeser atmosfirnya ke arah suasana nyanyian yang melankoli-romantis.

Sifat-sifat 'kekerasan' yang sebelumnya melekat pada nyanyian Madura, kini citranya semakin menghilang dan berganti pada gejala melodi nyanyian yang 'manis', 'mendayu-dayu', dan terkesan romantis dalam hegemoni modus nada diatonik, tidak jarang di antara mereka menyebutnya dengan 'lagu-lagu daerah', dan dirasa kurang tepat lagi

disebut *kèjhungan*. Perubahan karakter inilah yang kemudian disebut sebagai perubahan mendasar dari eksistensi gaya nyanyian lokal Madura.

Kemunculan gaya nyanyian 'baru' sejak sekitar 40 dekade lalu ini tidak lepas dari peran para seniman pencipta lagu setempat, seperti Riboet Kamirin, Abd. Moeid Qowy, R. Amiruddin (Acit), M.Irsyad, R. Su'udin Achmad, hingga generasi terkini Adrian Pawitra dan seterusnya⁴⁹. Citra urban pun melekat ketika karya-karya mereka lebih terkonsentrasi berkembang di lingkungan perkotaan, dibuat oleh seniman kota, yang menurut Pawitra berbeda citranya dengan *kèjhungan*. Sebagai sebuah gejala 'budaya tanding' (*counter culture*), tentunya adanya upaya pemilahan pencitraan di antara keduanya tidak dapat dihindari. Jika citra *kèjhungan* dicitrakan lebih bercitra pedesaan, kasar, lucu, dan ketinggalan jaman, sedangkan gaya nyanyian baru Madura yang 'modern' dicitrakan lebih halus, rapi, indah, romantis, dan sebagainya.

Lagu-lagu daerah 'urban' Madura tersebut sekalipun kini tetap eksis dan diakui sebagai lagu daerah setempat, tetapi karya-karya lagu tersebut tetap bersifat individual, sehingga membutuhkan proses yang panjang untuk sampai pada sebuah rumusan gaya nyanyian yang bersifat komunal (rakyat), sebagaimana *kèjhungan*. Menyadari posisinya tersebut, tidak jarang sang pencipta lagu tersebut berupaya

⁴⁹ Lihat pula Adrian Pawitra, *Kumpulan Lagu-Lagu Madura* (Jakarta: Lembaga Pelestarian Kebudayaan Madura, 2003).

memanfaatkan *kèjhungan* sebagai sumber ide penciptaan, bahkan hingga sekadar sebagai 'bumbu' pelengkap untuk menghadirkan atmosfir kemaduraannya.

Konteks jaman yang sudah berubah dengan situasi dan kondisi kehidupan ekonomi masyarakat yang jauh lebih baik itulah yang barangkali memberi pengaruh signifikan terhadap orientasi estetis dan gagasan-gagasan penciptaan karya nyanyian saat ini. Fenomena ini sejalan dengan narasi-narasi besar tentang keterkaitan hubungan musik dengan manusianya dan konteks jamannya. Keberadaan *kèjhungan* pada jaman ini merupakan 'situs' pengalaman musikal masyarakat Madura yang masih dirayakan, diaktulisasi, bahkan dikreasi oleh sebagian masyarakat yang masih memiliki pertalian karakteristik dan emosi dengannya.

C. *Kèjhungan* sebagai Selera dan Penguatan Komunitas *Blatèr*

Sub bab ini khusus membahas tentang sejauh mana *kèjhungan* berfungsi secara optimal bagi sebagian masyarakat Madura yang memiliki tradisi sosial budaya yang relatif konsisten dipertahankan. Hal yang dimaksud adalah suatu hubungan resiprositas (timbal-balik) yang saling memberi penguatan eksistensi antara *kèjhungan* dan komunitas *blatèr*. Tanpa mengecilkan arti hubungan *kèjhungan* dengan kalangan masyarakat lainnya, seperti masyarakat pedesaan, urban desa, serta kalangan masyarakat kota yang menaruh peduli dan kesadaran terhadap budaya lokal, *kèjhungan* dalam pembicaraan

berikut secara khusus akan ditempatkan dalam konteks *rèmo* dari komunitas *blatèr*.

Dalam pembahasan teoritik, hubungan *kèjhungan* dan *blatèr* dilihat dalam kerangka relasi fungsional. *Blatèr* selain memperoleh seperangkat simbol dari *kèjhungan*, juga kemudian mereka menggunakan *kèjhungan* untuk kepentingan memperkuat status sosialnya. Atmosfir yang dibangun dengan menggelar suara *kèjhungan* baik secara langsung (pertunjukan) maupun tidak langsung (memutar rekaman audio), merupakan tindakan untuk menghadirkan rasa kemaduraan dalam diri mereka. Hal ini menjadi penting mengingat jatidiri *blatèr* dibangun dari simbol-simbol yang mempertegas karakter dan nilai-nilai tradisi Madura (lihat kembali sub bab II. C).

Kèjhungan dengan segenap karakter dan pemaknaan yang dibuat, menjadi instrumen yang memenuhi syarat (*eligible*) bagi *blatèr* untuk diidentikkan dengan dirinya. Artinya, karakter dirinya ada dalam karakter *kèjhungan*. Dari sisi kepentingan *kèjhungan*, apresiasi komunitas *blatèr* terhadapnya menjadi demikian tinggi, dan eksistensi gaya nyanyian Madura ini menjadi terjaga karena telah dipilih sebagai identitas dari komunitas ini.

Demikian pula dengan relasi fungsional yang kedua, posisi *kèjhungan* dimanfaatkan untuk kepentingan memperkuat status sosial *blatèr*. Di sinilah *kèjhungan* menjadi piranti keindahan dalam tradisi *rèmo* dan gaya hidup seorang atau kelompok sosial *blatèr*. Menurut Bourdieu, selera keindahan dari berbagai kelas sosial itu

cenderung berbeda-beda secara signifikan. 'Selera', ternyata adalah juga praktik yang antara lain memberikan seseorang suatu pemahaman mengenai posisinya di dalam tatanan sosial.⁵⁰ Selera dalam konteks ini terbentuk dari sisi pengguna (apresiator) yang pada akhirnya dapat memungsikan *kèjhungan* sebagai selera estetik maupun selera konsumtif mereka.

Dalam konteks penerapan habitus dan selera, orang atau sekelompok orang menggolong-golongkan objek dan sekaligus mereka berada dalam proses penggolong-golongan diri mereka sendiri. Dalam hal ini, komunitas *blatèr* yang telah, sedang, dan akan selalu memperkokoh citra kemaduraannya, dengan bangga menjatuhkan seleranya pada *kèjhungan* dan *sandur*. Sungguh pun demikian, pemilihan selera ini, sebagaimana Bourdieu⁵¹, tentu saja bukan dibentuk oleh opini dangkal dan retorika, melainkan juga dibentuk oleh habitus yang berlangsung lama.

Pemahaman tentang 'selera' pada objek-objek keindahan seperti *kèjhungan*, dapat dilihat dalam dua sisi, yaitu sebagai selera estetik dan selera konsumsi. Namun nampaknya, selera estetik di kalangan *blatèr* menjadi bagian terdalam bagi kebutuhan batin setiap individu *blatèr*. Selera estetis sifatnya mengarah pada 'kebutuhan dalam' (*personal need*) dan mempribadi. Hal yang demikian dapat terjadi pada

⁵⁰ Bourdieu dalam George Ritzer & Douglas J. Goodman, *Teori Sosiologi Modern*, Edisi keenam. Terj. Alimandan (Jakarta: Kencana, 2008), 527.

⁵¹ Pierre Bourdieu. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984), p. 110.

para penggemar (*pandemen* [Jw]) *kèjhungan* di luar komunitas ini, sebut saja seperti kalangan masyarakat desa pada umumnya. Oleh karenanya tidak akan dibahas lagi di sini.

Sementara, 'selera' dalam konteks penguatan identitas dan status sosial memiliki sifat dipakai (konsumsi). Rupanya hal kedua ini yang dipraktikkan dalam habitus *orèng blatèr* (sebagai komunitas maupun individu). Bourdieu sendiri (berdasarkan objek risetnya) lebih menyoroti selera suatu masyarakat sebagai habitus yang kemudian memapankan selera tersebut dalam konteks selera sebagai gaya hidup (*life style*) atau disebut 'selera konsumsi'.

Berpijak pada teori Bourdieu, fungsi dan makna *kèjhungan* dalam komunitas *blatèr* dilihat sebatas pada persoalan 1) identifikasi *kèjhungan* yang dianggap memiliki kesamaan karakter dengan *orèng blatèr*, 2) *kèjhungan* dijadikan sebagai 'alat' untuk penguatan status sosial mereka. Dimensi *ong-klaongan* sebagai dasar dari estetika *kèjhungan* rupanya menjadi bagian dari proses pengidentikan antara sifat-sifat *kèjhungan* dengan perwatakan manusia *blatèr* (*orèng blatèr*).

1. Ranah Sosial Komunitas *Blatèr*

Blatèr adalah sebuah gelar sosial yang berdampak terhadap status di kalangan mereka menjadi lebih disegani, dihormati, bahkan ditakuti. Nilai ini sangat diimpikan dan semuanya dipertaruhkan untuk meraih posisi tokoh dalam dunia *blatèr*. Posisinya tidak hanya diperhitungkan di kalangan mereka sendiri, melainkan di mata

pemerintah (birokrat), kyai, maupun masyarakat luas. Dari sisi pembawaan, mereka juga sangat menjaga citra agar nampak berwibawa. Di sisi lain, ia harus bersikap berani, bernyali besar, tegas dalam mengambil keputusan. Semuanya untuk memperkuat citra kewibawaannya sebagai sosok *blatèr*.

Jenis pekerjaan mereka umumnya sebagai juragan, pedagang, pemilik gudang, atau paling tidak penjaga gudang (*centeng*). Hal terakhir itu yang paling banyak dijumpai di Surabaya. Ada pula sebagian dari mereka sebagai pengawal atau tukang pukul maupun sebagai tenaga di bagian keamanan. Menurut Naro'i (seorang mantan *blatèr*), komunitasnya seringkali menganggap dirinya sebagai komunitas elite atau kumpulan orang yang berhasil secara ekonomi dan punya pengaruh sosial dalam kehidupan masyarakat dan penguasa setempat. Masyarakat awam (*orèng kènè*) dianggap bukan level mereka. *Rèmo* hanya bisa dilakukan oleh orang yang pemberani, punya kekayaan, punya solidaritas tinggi. *Sandur* juga tergolong kesenian kelas elit, yang semakin membuat kesenian ini kian eksklusif, tidak semua orang bisa menghadirkan *sandur* kecuali orang kaya.⁵²

Sungguh pun demikian, ada efek sosial yang tampaknya diharapkan oleh para peserta *rèmo*, yaitu kekuatan jaringan elite desa. Konflik sosial akan lebih mudah diatasi apabila mereka berada dalam jaringan *orèng blatèr* yang rapi. Individu yang berada dalam jaringan

⁵² Naro'i, wawancara, 20 Juli 2010.

ini sangat hati-hati dalam mengambil keputusan dan saling menjaga etika, saling menghormati. Oleh karenanya peranan para tokoh *blatèr* menjadi kendali bagi anak buahnya. Pada tingkat anak buah pun, mereka juga memiliki peranan penting di tingkat akar rumput (masyarakat awam).

Perasaan ditokohkan jauh lebih penting artinya bagi mereka dari sekadar mencari kekayaan, sebab pada dasarnya *rèmo* bukan tempat untuk mencari kekayaan, melainkan strategi membangun kewibawaan, kekuasaan, atau pengaruh ketokohan di masyarakat, serta jaringan antar *blatèr* di berbagai wilayah di Indonesia. Bahkan, mereka yang berada di wilayah perantauan juga tetap menjalankan tradisi *rèmo* atau *to'-oto'*. Jadi, kata kuncinya adalah pergaulan (jaringan) bagi komunitas *blatèr* Madura itu sangat penting, meskipun biayanya sangat mahal di manapun ia berada. Tata krama (*adhāt*) dan rasa malu (*maloh*) adalah hal yang mendasari mengapa tradisi *rèmo* berlangsung hingga kini.

Lingkungan dan ranah sosial masyarakat Madura yang khas, serta tradisi *rèmo* yang prestisius bagi kalangan elite sosial Madura ini, telah menjadi arena kontestasi nilai-nilai bagi individu maupun kelompok sosial yang hendak menempatkan status dan posisi sosialnya. Dalam teori habitus, lingkungan (*field*) dilihat sebagai sebuah arena pertarungan (ajang eksistensial individu, kelompok, komunitas). Lingkungan juga dipahami sebagai lingkungan

perjuangan.⁵³ Struktur lingkunganlah yang menyiapkan dan membimbing strategi si 'penghuni' untuk memiliki atau berada di posisi tertentu (secara individual atau kolektif). Si penghuni lingkungan ini pun mencoba melindungi atau meningkatkan posisi mereka untuk memaksakan prinsip penjenjangan sosial yang paling menguntungkan bagi produk mereka sendiri.⁵⁴

Lingkungan dalam dunia *blatèr* merupakan sebuah arena pertarungan yang telah menempatkan komunitas *blatèr* dengan segala modal yang dimiliki tampil sebagai kelompok sosial elite yang mampu menaklukkan individu-individu maupun kelompok-kelompok sosial yang lain. Dengan kata lain, jika lingkungan adalah sejenis pasar kompetisi di mana berbagai jenis modal (ekonomi, kultural, sosial, simbolik) digunakan dan disebar, maka komunitas *blatèr* adalah pemenangnya. Struktur lingkungan Madura yang khas itulah yang sebenarnya telah menyiapkan dan membimbing strategi *blatèr* untuk meraih posisi tertentu, baik secara individual maupun kolektif. Selanjutnya, mereka berusaha melindungi dan meningkatkan posisi mereka melalui berbagai modal yang mereka miliki.

⁵³ "The Purpose of Reflexive Sociology (The Chicago Workshop)" dalam Pierre Bourdieu and L.J.O. Wacquant (eds), *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press. 1992, p. 101.

⁵⁴ Pierre Bourdieu, "Social Space and Symbolic Power" in *Sociology Theory* 7. 1989, p. 14-25.

2. *Rèmo, Kèjhungan, Sanḍur* : Selera Komunitas *Blatèr*

Kèjhungan gending pada akhirnya tidak bisa dipisahkan dengan dunia kesenian *sanḍur*. Begitu pula dengan *sanḍur* juga tidak bisa dilepaskan dari tradisi *rèmo*. Sumbri menegaskan bahwa *kèjhungan* selalu menjadi tanda yang mengantarkan suasana terhadap adanya kegiatan berkumpul *orèng blatèr* (sebagai komunitas) yang disebut *rèmo* ataupun *to'-oto*.⁵⁵ Dalam teori semiotik, *kèjhungan* dan *rèmo* dihubungkan melalui peristiwa tanda yang dipahami bersama oleh masyarakatnya melalui hubungan yang bersifat indeks. jika seseorang mendengar suara *kèjhungan* melalui pengeras suara, maka dimengerti sebagai tanda yang menjelaskan akan adanya peristiwa hajat *rèmo* pada titik sumber suara itu berasal. Dengan kata lain, tanda berupa indeks itu diinterpretasikan sesuai dengan efek yang dimiliki objeknya.⁵⁶

Rèmo memang menjadi habitat atas eksisnya pertunjukan *sanḍur* dan *kèjhungan*. *Rèmo* tanpa *sanḍur* tidak akan pernah ada 'acara panggilan' bagi para peserta *rèmo* yang menjadi inti dari kegiatan ini. *Kèjhungan* dan *sanḍur* adalah dimensi estetika yang melekat dalam eksistensi *rèmo* Madura. Seorang Madura yang berada dalam lingkungan pergaulan *blatèr*, suka atau tidak suka, akan

⁵⁵ Sumbri, wawancara, 17 Juli 2010.

⁵⁶ Meminjam pemikiran Thomas Turino, *Music as Social Life : The Politic of Participation* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008), 8-9.

menjalani *rèmo* atau *to'-oto'* demi menjalankan adat tradisi dan menjaga hubungan sosial.

Komunitas *sandur* pun menjadi bagian dari komunitas *rèmo* yang selalu membutuhkan kehadirannya sebagai simbol atas keberadaan mereka (komunitas *rèmo* atau *blatèr*). Citra sosial yang selalu dipresentasikan oleh kelompok kesenian *sandur* baik lewat nyanyian, *sendèlan*, tabuhan, tarian, *senggakan*, gaya bertutur, serta isi cerita *sandur*, semakin menyatukan *sandur* sebagai alat legitimasi komunitas *rèmo*. "Menyelenggarakan *rèmo* membutuhkan biaya yang sangat besar, jumlah keanggotan arisan yang besar, dan ditandai oleh pengadaan pertunjukan *sandur*", demikian kata Sumbri.⁵⁷

Ajang *rèmo* merupakan wahana yang digandrungi oleh kalangan *blatèr* (kumpulan para jagoan atau jawara), maka tidak mengherankan jika suasana arisan tersebut sangat ketat aturan karena dianggap rawan konflik. Para jagoan yang bertugas sebagai penanggung jawab keamanan dalam hal ini menjadi sangat penting perannya. Orang yang datang dalam perhelatan itu hanya tamu yang diundang. Oleh karena itu, *rèmo* sering dinilai orang sebagai kegiatan sosial yang sangat eksklusif.

Peraturan *rèmo* sangat dijunjung tinggi, di antara mereka harus bisa saling menjaga diri dan dalam keadaan siaga jika nantinya terjadi hal yang tidak diinginkan. Sedikit ada orang melanggar aturan maka akan mengundang masalah dan bisa fatal akibatnya. Seperti

⁵⁷ Sumbri, wawancara, 17 Juli 2010.

dicontohkan oleh Da'i, misalnya orang tidak boleh berlalu-lalang di depan tamu yang sedang menari pada saat sesi panggilan. Demikian pula, seorang tamu yang sedang menari juga tidak boleh menari atau melakukan gerakan yang seenaknya. Sewaktu menari seakan-akan 'dibatasi' oleh norma bahwa tamu jangan menari terlalu lama. Saat *ngibing* (menari bersama dengan tandak) tidak boleh mengangkat kaki terlalu tinggi.⁵⁸ Sumbri menambahkan, *ngibing* pada momentum 'panggilan' dibatasi hanya dalam satu *gong-an* (satu putaran gong), mengingat banyaknya peserta *rèmo*.⁵⁹

Sikap tahu diri ini sangat dianjurkan, dan hal ini menjadi alasan mengapa *ngibing* dalam sesi panggilan dilakukan dalam waktu yang sebentar. Setiap peserta *rèmo* saling menjaga perasaan orang lain dari rasa tidak suka terhadap sesuatu yang nampak mendominasi (*ngala' karebbhâ dhibi'*), atau sombong (*angko*). Di dalam *rèmo*, arti pertemanan komunitas sangat dijunjung tinggi. Semua tamu duduk bersila dalam urutan yang rapi dan mereka berkonsentrasi menyimak nama-nama tamu yang dipanggil satu per satu ke hadapan tuan rumah yang duduk bersebelahan dengan area pentas.

Rèmo yang kemudian berbiaya besar itu akhirnya hanya bisa dilakukan oleh komunitas *blatèr* yang memiliki kemampuan finansial untuk menyelenggarakan. Dengan kata lain, semuanya sangat

⁵⁸ Dā'i, wawancara 19 Agustus 2012

⁵⁹ Sumbri, wawancara 16 Oktober 2010

tergantung eksis tidaknya suatu kelompok *blatèr* di wilayahnya. Jika tidak, mereka bergabung dengan kelompok atau daerah lain yang menyelenggarakan *rèmo*. *Rèmo* di Wilayah Surabaya dan sekitarnya umumnya berskala besar. Selain itu, tokoh-tokoh *rèmo* di kota besar ini dikenal 'kuat' dalam arti: kaya, berani memberi jaminan bagi anak buahnya yang bermasalah, serta memiliki banyak jaringan dan pengaruh, baik dengan kalangan usahawan, birokrat, maupun kyai di Madura.

Adapun hal-hal yang menjadi fokus utama para tamu menghadiri *rèmo* tersebut adalah momentum penting yang sudah menjadi hak para tamu, yaitu antara lain: 1) meminta diiringi gending panggilan sesuai keinginannya; 2) memberi kesempatan tamu untuk memberi saweran kepada tandak; 3) pemberian hak menggunakan sebutan '*klèbun*' (lurah atau pimpinan suatu wilayah meskipun bukan senyatanya) berikut dengan julukannya sesuai keinginan peserta; 4) sesi 'bonus' *wuwulan* bagi tamu yang menginginkannya asalkan waktunya ada.

Suasana pelaksanaan *rèmo* tersebut cenderung menegangkan dan penuh dengan suasana kewaspadaan. Hal paling dijaga dalam *rèmo* adalah tata krama (*adhât*) dalam berperilaku (*tèngka*) bagi setiap orang. Sikap kehati-hatian benar-benar dibangun dan dijaga agar tidak menyulut kesalahpahaman bagi komunitas yang gampang tersinggung atau temperamental seperti *orèng blatèr* ini. Hal paling sensitif dalam *rèmo* adalah masalah urutan panggilan. Nomor urutan

yang kurang berkenan bagi tamu akan menyebabkan si tamu tersinggung. Ekspresi sikap protes si tamu yang merasa dirugikan tersebut bisa berupa mengundurkan diri dari kehadiran, protes secara lisan, diam dan menaruh dendam, atau bahkan merespons dengan berkelahi di tempat kejadian. Dengan tandas Marba'i menegaskan "bagi orang *blatèr*, obatnya malu di tempat *rèmo* hanya satu, yaitu carok!".⁶⁰

Sesi panggilan merupakan sarana yang memberi kesempatan bagi setiap peserta yang dipanggil untuk melakukan penghormatan dengan cara dipanggil namanya, diberi waktu menari dan "memamerkan diri" dengan cara memberi saweran (Madura: *napel*). Momentum ini akan dimanfaatkan sebaik-baiknya oleh masing-masing tamu, bahkan sering kali diekspresikannya dengan agak eksebisionis, seperti: berjalan tegap hingga nampak berwibawa, menari dengan percaya diri, serta memasang wajah 'dingin' tanpa senyum. Di sisi lain, mereka tetap menjaga kesantunan dan kehati-hatian dalam berperilaku.

Kesenian *sandur* dan segenap aspek hiburannya dalam konteks ini dapat berperan sebagai pencair suasana, terutama pada sesi cerita (jika diinginkan) dan sesi *tandhâng rusak* yang disertai dengan banyolan dan *kèjhungan* yang mengundang tawa. Tata pertunjukan *sandur* dalam konteks *rèmo* dalam komunitas *blatèr* sesungguhnya

⁶⁰ Wawancara dengan Marba'i, 28 September 2010 di Tanah Merah, Bangkalan.

disusun bersama antara sesepuh pelaku *sandur* dan sesepuh *blatèr*, sehingga apapun yang terjadi dalam pertunjukan *rèmo* itu merupakan sebuah hasil kerja bersama yang tidak mungkin ditolak oleh siapapun yang ada di dalamnya. *Sandur* sudah tidak lagi dipandang sebagai sarana hiburan, tetapi sudah menjadi bagian dari sistem acara pokok *rèmo* itu sendiri, dan di sinilah *sandur* (termasuk *kèjhungan*) menjadi terabsahkan (*legitimated*) sebagai milik *orèng blatèr*.

Kegiatan *rèmo*, *kèjhungan*, *sandur*, serta relasi sosial yang solid dan 'rapi' dalam komunitas *blatèr* merangkai keseluruhan modal yang relevan dengan teori distingsi Bourdieu⁶¹. Teori ini memberi pemahaman tentang preferensi estetis sebuah komunitas dalam menjatuhkan pilihan selera (*taste*) atau cita rasa budayanya pada produk estetika tertentu. Komunitas *blatèr* di tengah masyarakat Madura telah menjadikan *kèjhungan* sebagai modal simbol untuk melegitimasi posisi sosialnya.

Komunitas *blatèr* mampu menguasai keseluruhan modal yang meliputi 1) modal ekonomi, 2) modal sosial, 3) modal kultural, dan 4) modal simbolik. Modal-modal inilah yang digunakan atau dirangkai oleh komunitas *blatèr* dalam rangka mengokohkan keberadaannya sebagai kalangan yang elit. Modal ekonomi, sudah sangat gamblang dijelaskan bahwa *rèmo* dan *blatèr* merupakan entitas ekonomi yang

⁶¹ Bourdieu dalam studi empirisnya tentang distingsi (*distinction*) telah menjelaskan tentang kelas-kelas sosial berdasarkan selera (*taste*). Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (Harvard University Press, 1984).

melahirkan kekuatan kapital yang besar dan terorganisir rapi. *Rèmo* merupakan kegiatan arisan yang bisa menggelembungkan kekuatan ekonomi kapital bagi para pesertanya (komunitas *blatèr*). Dengan sendirinya pula akan menjadi kekuatan yang penting dalam menentukan *taste* bagi komunitasnya.

Adapun modal sosial dan kultural sudah cukup jelas dimiliki oleh kalangan *blatèr*. Kedua modal ini saling berkaitan dalam hal pembentukan selera, yakni hubungan kelas, terutama dalam fraksi-fraksi kelas dominan, dan hubungan kulturalnya. Hubungan kelas sosial yang memiliki jaringan keorganisasian tradisional yang rapi, kokoh, dan solid dalam komunitas *blatèr* telah dengan sendirinya merupakan modal sosial yang canggih untuk menentukan sikap, perilaku, gaya, hingga cita rasa atau selera (seni) untuk mereka sendiri. Sementara, nilai-nilai kultural yang ada dalam *rèmo*, pertunjukan *sanḍur*, dan *kèjhungan* telah eksis secara bentuk dan kokoh dalam hal simbol, terutama simbol yang mencitrakan kemaduraan. *Rèmo*, *sanḍur*, dan *kèjhungan* telah menjadi daya tarik yang canggih untuk menarik komunitas yang gemar mempercantik citra dirinya.

Modal simbolik dengan sendirinya telah termaktub pada saat sebuah komunitas menjatuhkan pilihan selera, dan mengembangkan nilai-nilai yang ada pada objek selera tersebut agar menjadi sesuatu yang secara simbolik maupun praktis mampu memunculkan gengsi (*prestise*) dan kebanggaan (*pride*) para pelakunya. Dalam kaitan ini,

kèjhungan yang mampu menghadirkan keseluruhan nilai-nilai simbolik maupun praktis citra kemaduraan, adalah pilihan utama dalam menancapkan selera estetis dan selera konsumsinya.

3. Fungsi *Kèjhungan* dalam Penguatan Posisi Sosial *Blatèr*

Orang umumnya ingin meraih kehormatan atau sesuatu yang berharga dalam berbagai macam lingkungan kulturalnya. Makanan dan minuman yang dikonsumsi, busana yang dipakai, kendaraan yang dikendarai, kesenangan-kesenangan yang digemari, rumah yang dihuni, tempat-tempat wisata yang dikunjungi, ekspresi seni yang diapresiasi, bahkan koran yang dibaca dan seterusnya, merupakan bentuk relasional yang di dalamnya antara orang (subyek) yang mengkonsumsi dan obyek yang dikonsumsi saling berintegrasi dalam kesatuan praktik sosial yang mencerminkan sifat-sifat habitus, modal dan ranah yang dikuasai.

Hubungan antara subyek dengan kehormatannya secara obyektif terpahatkan dalam produk yang menjadi selera mereka dan diartikan kembali (interpretasi baru) setiap kali produk itu disediakan. Tujuan utama dari kesemuanya itu adalah: menjadi eksis dalam ruang sosial; menjadi berbeda; menjadi menonjol; diberi kategori persepsi, dengan skema pengklasifikasian, dengan selera tertentu yang mengijinkannya untuk membuat perbedaan, mengetahui, dan membedakan. Demikianlah Bourdieu menjelaskan konsep distingsi (*distinction*) seseorang ataupun kelompok sosial dalam meraih

kehormatan atau mencari sesuatu yang dapat membuatnya menjadi berharga.⁶²

Dalam hal ini, dengan menjadikan *kèjhungan* sebagai (obyek) produk kesenian yang paling digemari, komunitas *blatèr* telah membangun posisi sosialnya dengan rapi, kokoh, eksis, dan disegani masyarakat Madura. Bagaimana *kèjhungan* sampai bisa diapresiasi sedemikian rupa hingga mengeliminasi ekspresi-ekspresi estetis lainnya, tentu ini tidak lepas dari nilai-nilai obyektif yang ada dalam *kèjhungan* dan kemudian mampu menghadirkan simbol dan ikon untuk mempresentasikan eksistensi komunitas *blatèr*.

Ada sejumlah alasan yang membuat *orèng blatèr* merasa identik dengan karakter *kèjhungan*. Sebagaimana dijelaskan pada sub bab sebelumnya, karakter suara *kèjhungan* nampaknya menjadi indikasi yang paling menonjol apabila dikaitkan dengan perwatakan umum *orèng blatèr*. Karakter suara *kèjhungan* yang nyaring (*santak*), tinggi (*nyenṭèk*), kuat dan stabil (*tennyeng*), kaku, kasar (*gherrâ*), serta ditampilkan dengan praktik vokalisasi dan penjiwaannya yang penuh vitalitas, semua itu kemudian mempertegas gambaran umum mengenai karakter *kèjhungan*. Makna yang muncul kemudian bahwa *kèjhungan* itu menampilkan sifat-sifat yang kaku (*gherrâ*), kasar atau norak (*blâkah*), dan juga tandas (tegas), terutama jika penilaiannya pada bagian *kèjhungan* yang disebut *kellèghân*.

⁶² P. Bourdieu, *Practical Reason*. Stanford California: Stanford University Press, 1998, p. 9.

Sifat dan ekspresi seperti inilah yang sukai dan dipilih kalangan *blatèr* Madura. Tanpa banyak disadari, *kèjhungan* diterima secara natural sebagai bagian dari dirinya, dan mereka jadikan sebagai modal kultural yang memenuhi syarat (*eligible*) atas selera mereka. *Kèjhungan* kemudian dianggap mampu mengakomodasi selera estetik mereka. Selanjutnya dengan gamblang dikatakan bahwa sifat-sifat *kèjhungan* identik dengan perwatakan *orèng blatèr*.

Perwatakan orang *blatèr* cenderung memiliki sifat-sifat *gherrā* (kaku), *saduhuna* (tandas, apa adanya), *ghèthag* (beringas), *bāngal* (berani), *koko* (kuat), *ta'-karaṭa'an* (keras dan lantang). Nampaknya sifat-sifat tersebut memiliki kedekatan perwatakan *kèjhungan* yang dibangun dari aspek *ong-klaongan* yang mengandung unsur ketegangan, kelantangan, dan ketinggian suara.

Apresiasi atau konsumsi yang terus-menerus terhadap *kèjhungan* di setiap pertunjukannya merupakan pangkal terjadinya identitas. Menurut Turino, masyarakat melalui partisipasinya memperoleh keintimannya dalam keseluruhan pertunjukan sepanjang proses perwujudan (saling menyerap) pengetahuan dan gaya seni budaya itu berlangsung.⁶³

Pada sebagian dari orang *blatèr*, secara individu, *kèjhungan* masih dipandang sebagai *kelangenan*, kebutuhan selera estetis tanpa pretensi kebutuhan meraih identitas, pamer, merayakan selera

⁶³ Thomas Turino, *Music as Social Life : The Politic of Participation* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008), 2.

konsumsinya tersebut. Bagi Ghā'ib (tokoh *blatèr* dari Tanah Merah) dan Mohammad (seorang *blatèr* dan mantan kepala desa), dan barangkali juga sesepuh *blatèr* lainnya, *kèjhungan* dirasakan mampu menghubungkan dengan sesuatu yang bersifat historis. Suasana *mellas* yang ditampilkan dalam *kèjhungan* dirasakan mereka sebagai 'ruang' untuk refleksi diri merenungi *tèngka* (pengalaman hidup yang dilaluinya). Sebagai apresiator, mereka mampu merasakan sisi lain dari karakter *kèjhungan* yang bersifat *lè-kalèllèan* tersebut.

Praktik *kèjhungan* dengan muatan nilai yang ada dan dalam bingkai pertunjukan *sandur* dan tradisi *rèmo*, terapresiasi secara langsung dan terus-menerus dalam budaya rakyat Madura, semakin memudahkan komunitas *blatèr* dalam mengusungnya menjadi elemen penting bagi pencitraan atas keberadaan komunitasnya. Nilai kejiwaan inilah yang kemudian disukai dan diidentifikasikan ke dalam personalitas seorang *blatèr*.

Demikian pentingnya *kèjhungan* bagi komunitas *blatèr* membuat kehadirannya secara kontekstual dalam *rèmo* hampir tidak tergantikan oleh musik lain. Dengan kata lain, bisa saja *kèjhungan* digantikan nyanyian yang lain, misalnya lagu dangdut atau lagu-lagu campursari yang sedang *trend* dalam kesenian *sandur* atau di dalam *rèmo* karena alasan permintaan tuan rumah. Namun, mereka meyakini bahwa jika hal itu terjadi, maka itu pertanda bahwa 'kehormatan' *rèmo* sudah rusak (*buddhuh*). Naro'i berpendapat:

Jangankan diganti dengan musik dangdut, ada irama *dangdutan* yang diselipkan dalam iringan *sandur* saja bakal merusak suasana menjadi bukan lagi *atandhâng* (menari) dengan serius berwibawa, melainkan bergoyang yang jauh dari rasa serius karena irama musiknya *adhukka* [*beat* yang memberi kesan riang gembira]. ... Apabila hal itu merupakan permintaan tamu *rèmo* yang dipanggil, tentu akan dinilai kurang sopan dan kurang paham terhadap tata krama *rèmo*, bahkan lebih jauh lagi bisa dianggap melecehkan kehormatan *rèmo* atau tuan rumah [apabila yang meminta berasal dari sang tamu].⁶⁴ (Terjemahan dari bahasa lisan Madura)

Momentum yang paling ditunggu oleh semua peserta *rèmo* tidak lain adalah saat mereka dipanggil untuk menyerahkan uang arisannya (*bhubuân*) kepada tuan rumah. Rasa bangga itu tercermin dari sikap dan cara berjalan yang tegap berwibawa pada saat memasuki area *rèmo* sambil diiringi *girowân* atau gending yang telah dipilihnya. Kebanggaan dan rasa percaya diri ini juga nampak ketika mereka menari di depan tandak dengan karakternya yang kokoh (representasi dari wibawa *blatèr*), dan ketika menyerahkan uang arisan (*bhubuân*) dengan sikap yang gagah (berjongkok ala jagoan).

Gending dibunyikan manakala si tamu undangan dipanggil menuju arena kehormatan (pentas). Gending ini akan mengiringi sepanjang si tamu ada di arena kehormatan (*stage*) dan kemudian menari dengan sepasang tandak. “Gending panggilan” sebenarnya merupakan cuplikan dari gending-gending yang sudah ada, hanya saja dimainkan secara tidak utuh karena disesuaikan dengan waktu

⁶⁴ Naro'i, wawancara, 19 Juni 2010.

yang dibutuhkan ketika si tamu maju ke *stage*. Oleh karena itu, gending ini cukup pendek durasinya dan dipilih sesuai dengan permintaan atau sang pengendang yang memilikannya sesuai performa si tamu.⁶⁵

Sesi panggilan memang bukan sekadar sulit tapi juga penting dan bermakna, karena itu bagi penabuh gamelan bagian ini dianggap sebagai momentum kritis, yaitu jangan sampai ada kekeliruan dalam membunyikan gending, ketepatan pukulan kendang dan gong dalam mengiringi gerakan tari para tamu harus mendapat perhatian yang serius, jangan sampai meleset. Jika hal itu terjadi, dapat menimbulkan masalah yang serius dan bahkan fatal karena bisa dianggap sebagai pelecehan atau penghinaan di muka umum. Sebagaimana diketahui, perasaan malu merupakan nilai yang paling sensitif di dalam komunitas *blatèr* ini.

Demikianlah, *kèjhungan* lantas menjadi begitu bermakna ketika harus taat pada hukum-hukum yang mengaturnya, baik aturan teknis tekstualnya maupun konteknya dalam *rèmo*. Kompleksitas ini pulalah yang rupanya menjadi alasan kenapa kaum *blatèr* memilihnya sebagai simbol atas eksistensinya di tengah-tengah masyarakat Madura. *Kèjhungan* dipilih dan oleh karenanya langgeng dinikmati

⁶⁵ Peserta atau tamu kehormatan (bukan peserta tetap *rèmoh*), biasanya dipilihkan gending yang relatif rancak (seperti gending *Sabrang* dan *Thèkthèk*) untuk mengiringi panggilannya karena dinilai lebih mudah untuk diikuti dengan gerak tarian. Sementara mereka yang merasa paham dengan pola kendangan yang dinilai lebih sulit dari pada gending *Sabrang* dan *Thèkthèk*, maka mereka memilih gending *Blandaran*. Kalangan orang tua (*sepuh*) justru memilih gending Puspo atau Cokro yang berkarakter lebih tenang walaupun dengan pola tabuhan kendang yang juga dinilai lebih sulit.

oleh penikmatnya, seperti kalangan *blatèr* tersebut. Bahkan, di luar komunitas *blatèr* yang masih menyukai *kèjhungan* dan *sandur*, umumnya masih menyimpan kaset, cd/vcd, dan memutarinya dalam kesehariannya. Masyarakat pedesaan, seperti di kecamatan Tanah Merah dan Socah, umumnya kalangan lanjut usia, masih bisa menunjukkan kebiasaan memutar *kèjhungan*.

Lain halnya dengan kebiasaan *orèng blatèr* yang hidup sukses di kota besar seperti Surabaya dan Jakarta, sebagaimana diceritakan Naro'i (tokoh *blatèr* yang eksis di Surabaya), mereka masih merasa bangga dengan *sandur* dan *kèjhungan*-nya karena jenis kesenian inilah yang dinilai mampu menjaga intensitas *keblatèran* mereka secara kultural. bahwa di mobil-mobil mereka masih tersimpan berbagai koleksi album rekaman *sandur-kèjhungan*.⁶⁶ Menyadari bahwa komunitas mereka semakin eksklusif (semakin menyempit), maka mengharuskan mereka untuk mempertahankan simbol-simbol eksistensi *blatèr* yang telah banyak memberi andil dalam kompleksitas hidup mereka di kota besar.

⁶⁶ Naro'i, wawancara, 19 Juni 2010.

BAB VI

KESIMPULAN

Ada tiga hal penting yang menjadi perhatian dalam kajian penelitian ini, yaitu menelusuri gagasan dan konsep estetis yang melandasi karakter *kèjhungan*; mengidentifikasi kekhasan atau ciri-ciri dari *kèjhungan* melalui analisis bentuk dan teknik-teknik pengekspresiannya; dan memperhatikan praktik-praktik *kèjhungan* Madura barat yang dikembangkan sebagai ekspresi budaya, yang dimaknai, diapresiasi, hingga menjadi bagian melekat dari kehidupan masyarakatnya.

Kèjhungan adalah fenomena orang Madura dalam mengekspresikan jiwanya melalui medium musikal dan keberadaannya menjadi bagian dari ekspresi kolektif maupun individu. *Kèjhungan* hadir sebagai sebuah gaya yang *genuine* dari cara bernyanyi orang Madura. Tesis kajian ini menegaskan hubungan yang komprehensif antara karakter gaya nyanyian Madura dengan perwatakan manusia dan dunia pengalamannya. Melalui kajian bentuk, teknik, estetika, dan makna, penelitian ini memperoleh temuan yang paling mendasar terhadap estetika *kèjhungan* orang Madura Barat.

Kesimpulan yang dapat dipaparkan atas pertanyaan pokok penelitian yang pertama bahwa *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* merupakan akar (prinsip dasar) estetika *kèjhungan*. Keduanya melandasi bagi keseluruhan bentuk *kèjhungan* dan perilaku orang Madura dalam menyanyi. Aspek-aspek ketegangan suara, kemampuan mengolah cengkok dan greget

merupakan karakter yang dipentingkan dalam sebuah *kèjhungan*. *Ong-klaongan* bermakna kekuatan yang mendasari kualitas suara *kèjhungan*, sedangkan *lè-kalèllèan* sebuah paparan perasaan 'keluh-kesah' yang diungkapkan melalui kekuatan musikal.

Ada tiga hal kualitas yang harus dicapai dalam membawakan *kèjhungan* yang baik, yaitu 'kualitas ketegangan suara' (bertenaga, lantang, dan melengking) untuk mencapai kekokohan suara, 'kualitas keindahan' yang berbasis pada suasana ratapan musikal yang diperindah, serta 'kualitas penjiwaan' yang menekankan pada olah greget yang ditampakkan. Pemenuhan kualitas penjiwaan (greget) merupakan fase puncak yang memadukan dua kualitas sebelumnya untuk dapat membawakan *kèjhungan* dengan penuh daya.

Kesimpulan atas pertanyaan penelitian yang kedua bahwa ciri pokok *kèjhungan* adalah pola kontur melodi menurun, terbagi dalam level atas (*kellèghān*) dan level bawah (lagu pokok yang cenderung liris). Mengingat imaji dasar nyanyian ini adalah nyanyian jiwa, maka olah *kellèghān* menjadi posisi yang istimewa, bahkan dianggap menentukan bagi kualitas *kèjhungan* seseorang. *Kellèghān* sekaligus sebagai momen penting dalam melihat performa *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*.

Dalam konteks pertunjukan, *kèjhungan* yang berasal dari gejala nyanyian jiwa kemudian mulai menonjolkan sesuatu yang dianggap paling penting. Bagian-bagian khas dari cengkok *kèjhungan* adalah pola *kellèghān*, pemolaan *liggu'* (ornamentasi), pemilahan karakter *kèjhungan lakè'* dan *kèjhungan binè'*. Pola *kellèghān* merupakan area pengolahan frase-frase *kèjhungan* yang paling menonjol, baik secara auditif maupun konseptual.

Area *kellèghān* sekaligus menjadi penyangga utama bagi pembentukan karakter nyanyian Madura barat secara umum.

Pemenuhan atas tercapainya *ong-klaongan* (ketinggian nada dengan kelantangan yang mantap) dan *lè-kalèllèan* (kemantapan keindahan yang ekspresif) dibutuhkan teknik vokal yang khas, yaitu *nyendhāl*, *nyèrèt*, *ajjhen*, dan pengaturan rahang. Tidak ada pola nyanyian yang khusus membedakan antara karakter *kèjhungan lakè'* dan *binè'*, kecuali pada penggunaan teknik vokal yang berbeda proporsinya berkaitan dengan orientasi karakter yang diperankannya.

Kesimpulan atas pertanyaan penelitian yang ketiga bahwa *kèjhungan* merupakan wadah ekspresi jiwa orang Madura yang terpaparkan melalui frase-frase nyanyian yang bersifat mempribadi. Karakter penyuarannya sebangun dengan karakter umum perwatakan manusia Madura. Karakter keindahan dan penjiwaannya cerminan dari pengalaman hidup orang Madura.

Pengalaman hidup orang Madura merupakan narasi besar dari gambaran situasi dan kondisi masa lalu yang kelam. Atmosfir pengalaman pahit itu terefleksikan dalam spirit *kèjhungan* yang asosiasinya berkeluh-kesah dan memberontak. *Kèjhungan* telah menunjukkan dirinya sebagai gaya nyanyian yang menjelaskan dan menghubungkan pengalaman terdalam masyarakat Madura. Apresiasi masyarakat pun membawa *kèjhungan* pada tingkat yang penting, yaitu mampu menghadirkan (*present*) nilai-nilai kemaduraan dikala para pendengar menikmatinya.

Pembawaan konservatif orang Madura yang *gherrā* (kaku), *tha'-karatha'an* (lantang), dan *abhābbhā'* (menggebu) merupakan ranah objektif

yang mewarnai sifat-sifat *kèjhungan* orang Madura barat, kalau tidak dikatakan berbanding lurus. Sekali pun imaji dasar nyanyiannya berkeluh-kesah, namun dalam artikulasi Madura, ekspresi yang keluar bersifat lantang dan menggelora (penuh greget).

Pada lokus yang berbeda, eksistensi *kèjhungan* telah dan masih memikat sejumlah kalangan masyarakat Madura, seperti masyarakat pedesaan, masyarakat urban desa yang eksis di perkotaan, dan terutama komunitas elit *blatèr*. Oleh karenanya, kalangan yang membanggakan nilai-nilai budaya tradisi, cenderung menjadikan *kèjhungan* sebagai simbol legitimasi dan penguatan eksistensi komunitasnya. Fungsi *kèjhungan* ini dapat ditunjukkan dari besarnya ketergantungan tradisi *rèmo* terhadap *kèjhungan* baik dari aspek dengar (auditif) maupun melalui praktik-praktik pertunjukannya oleh para tandak kesenian *sandur*.

Kèjhungan menjadi obyek konsumsi yang canggih bagi kaum *blatèr* dalam rangka meraih kehormatannya dari kalangan masyarakat lainnya. Keterkaitan kekuasaan kaum *blatèr* dengan *kèjhungan* sebagai pilihan seleranya, tidak terlepas dari proses pencitraan yang dibuat oleh komunitas *blatèr* sendiri. Mereka mengonstruksi nilai-nilai tradisional (termasuk *kèjhungan*) menjadi simbol-simbol yang dapat mengokohkan eksistensinya.

KEPUSTAKAAN

- Abdurrachman, R. 1988. *Sejarah Madura Selayang Pandang*. Tanpa penerbit.
- Ahimsa-Putra, H.S. 2000. "Wacana Seni Dalam Antropologi Budaya: Tekstual, Kontekstual dan Post-Modernistis" dalam *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Yogyakarta: Galang Press.
- _____. 2005. "Ethnoart: Fenomenologi Seni Untuk Indiginasi Seni dan Ilmu" dalam Waridi [ed], *Menimbang Pendekatan Pengkajian & Penciptaan Musik Nusantara*. Surakarta: Jurusan Karawitan - Program Pendidikan Pascasarjana - STSI Press.
- Albrecht, Milton C., James H. Barnett, Mason Griff, eds. 1970. *The Sociology of Art and Literature*. New York – Washington: Praeger Publishers.
- Ali, Matius. "Konsep 'Rasa' dalam Estetika Nusantara" dalam *Prosiding Seminar Nasional Estetika Nusantara*, Institut Seni Indonesia Surakarta, 4 Nopember 2010. Surakarta: ISI Press.
- Barker, Chris. 2000. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: SAGE Publication.
- Barthes, Roland. 2004. *Mitologi*. Terj. Nurhadi & Sihabul Millah. Yogyakarta: Kreasi Wacana.
- Benamou, Marc. 1999. "Rasa in Javanese Musical Aesthetics". *Ph.D. Dissertation* University of Michigan. UMI Microform copyright.
- Blacking, John. 1974. *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- _____. 1989. "Social Space and Symbolic Power" in *Sociology Theory* 7, 14-25.
- _____. 1998. *Practical Reason*. Stanford, California: Stanford University Press.

- Bouvier, Hélène. 2002. *Lebur! Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*. Terj. Rahayu S. Hidayat dan Jean Couteau. Jakarta: Yayasan Obor.
- _____. 1995. "Diversity, Strategy and Function in East Madurese Performing Arts" dalam Kees van Dijk, Huub de Jonge, and Elly Touwen-Bouwsma, eds. *Across Madura Strait: The Dynamics of An Insular Society*. Leiden: KITLV Press.
- Bratcher, Melanie E. 2007. *Words and Songs of Bessie Smith, Billie Holiday, and Nina Simone Sound Motion, Blues Spirit, and African Memory*. New York & London: Routledge.
- Brinner, Benjamin. 2008. *Music in Central Java: Experiencing Music, Expression Culture*. New York Oxford: Oxford University Press.
- Bruner, Edward M., dan Victor W. Turner. 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Burman-Hall, Linda. "Madurese Music: Currents of Continuity and Change, 1926-1990", University of California, Santa Cruz. Makalah *International Workshop on Indonesian Studies* yang diselenggarakan The Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV). Leiden, 7-11 Oktober 1991.
- Bustami, Latif. "Tinjauan Buku 'Carok: Konflik Kekerasan dan Harga Diri Orang Madura' tulisan A. Latief Wiyata" dalam *Jurnal Antropologi Indonesia*, volume 67, 2002.
- Buys, J.S. Brandts. 1926. "Madoera" dalam *Djawa* 6, 369-374.
- Buys, J.S. Brandts & A. Van Zijp. 1928. "De Toonkunst Bij De Madoerezen" dalam *Djawa* 8. Weltevreden, 1-290.
- Caturwati, Endang. 2006. *Perempuan dan Ronggeng di Tatar Sunda Telaahan Sejarah Budaya*. Bandung: Pusat Kajian Lintas Budaya dan Pembangunan Berkelanjutan.
- _____, dan FX. Widaryanto, eds. 2003. *Lokalitas, Gender dan Seni Pertunjukan di Jawa Barat*. Yogyakarta: Aksara Indonesia.
- Clippinger, David A. *The Head voice and Other Problems: Practical Talks on Singing*. The Project Gutenberg eBook, Dirilis 7 Oktober 2006, 1-12.
- Cumming, Naomi. 1999. "Musical Signs and Subjectivity: Peircean Reflections", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. Summer, Vol. XXXV, No. 3, pp. 437-474.

- Danandjaja, James. 1988. *Antropologi Psikologi: Teori, Metode, dan Sejarah Perkembangannya*. Jakarta: Rajawali Press.
- Davies, William D. 2010. *A Grammar of Madura*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Mouton grammar library
- De Jonge, Huub. ed. 1989a. *Agama, Kebudayaan, dan Ekonomi*. Terj. Suparmin. Jakarta: Rajawali Press.
- _____. 1989b. *Madura dalam Empat Zaman: Pedagang, Perkembangan Ekonomi, dan Islam*. Seri terjemahan KITLV-LIPI. Jakarta: PT Gramedia.
- _____. 1990. "Of bulls and men: The Madurese aduan sapi" dalam *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 146 (no.4). Leiden: KITLV Press, 423-447.
- _____. 2012. *Garam, Kekerasan, dan Aduan Sapi: Esai-Esai tentang Orang Madura dan Kebudayaan Madura*. Terj. Arief B. Prasetyo. Yogyakarta: LKiS.
- De Marinis, Marco. 1993. *The Semiotics of Performance*. Terj. Aine O'Healy. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Depdikbud. 1986. *Ensiklopedi Seni Musik dan Seni Tari Daerah*, Laporan Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah Jawa Timur. Surabaya: Dinas P dan K Tk. I.
- Djakfar, Muhammad. 2009. *Anatomi Perilaku Bisnis Dialektika Etika dengan Realitas* (Malang: UIN-Malang Press).
- Duijker, HCJ., dan NH. Frijda. 1960. *National Character and National Stereotypes: a Trend Report Prepared for International Union of Scientific Psychology*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Duncan, Hugh Dalziel. 1969. *Symbols and Social Theory*. New York: Oxford University Press.
- Echols, John M. dan Hassan Shadily (1983). *Kamus Inggris Indonesia*. Jakarta: Gramedia. Cet. XII.
- Endraswara, Suwardi. 2005. *Tradisi Lisan Jawa*. Yogyakarta: Narasi.
- Enkvist, Nils Erik. 1964. "On Defining Style: an Essay in Applied Linguistics" dalam John Spencer, ed. *Linguistics and Style*. London: Oxford.

- Faishal, A. 2007. "Budaya Remoh dan Sandhor di Surabaya 1970-1980" dalam Purnawan Basundoro, dkk. *Tempo Doeloe Selaloe Aktoeal*. Jogjakarta: Ar-Ruzz Media.
- Farjon, I. 1980. *Madura and Surrounding Islands, an Annotated Bibliography, 1860-1942*, K.I.T.L.V. Bibliographical Series 9. The Hague, Martinus Nijhoff.
- Feld, Steven. 1984. "Sound Structure As Social Structure" dalam *Ethnomusicology Journal*, Vol. 28, No. 3., 383 – 409.
- Finnegan, Ruth. 2003. "Music, Experience, and Anthropology of Emotion" dalam Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, eds. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York and London: Routledge, 181-192.
- Ganap, Victor. "Konsep Multikultural dan Etnisitas Pribumi dalam Penelitian Seni" dalam *Humaniora: Jurnal Budaya, Sastra, dan Bahasa*, Volume 24, Nomor 2, Juni 2012. Yogyakarta: Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, 156-167.
- Geertz, Clifford. 2000. *Tafsir Kebudayaan*. Terj. Francisco Budi Hardiman. Yogyakarta: Kanisius.
- Harker, Richard., Cheleen Mahar, dan Chris Wilkes, eds. t.t. *(Habitus x Modal) + Ranah = Praktik, Pengantar Paling Komprehensif Kepada Pemikiran Pierre Bourdieu*. Terj. Pipit Maizier. Yogyakarta: Jalasutra.
- Hartoko, Dick. *Manusia dan Seni*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1986.
- Hastanto, Sri. 2009-2010. "Konsep Êmbat Dalam Karawitan Jawa", Laporan Penelitian Program Hibah Kompetisi B-Seni Jurusan Etnomuskologi, Institut Seni Indonesia Surakarta
- _____. 2009. *Konsep Patêt dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pasca Sarjana bekerja sama dengan ISI Press Surakarta.
- _____. 2005. "Musik Tradisi Nusantara: Musik-Musik yang Belum Banyak Dikenal". Jakarta: Deputi Bidang Seni dan Film, Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata.
- Hauser, Arnold. 1974. *The Sociology of Art*. Chicago dan London: The University of Chicago Press.
- Hefner, Carl J. 1994. "Ludruk Folk Theatre of East Java: Toward A Theory of Symbolic Action". *Ph.D. Dissertation* University of Hawaii, Agustus 1994. UMI Microform copyright.

- Ihalauw, John J.O.I. 2004. *Bangunan Teori*. Edisi Ketiga Milenium. Salatiga: Satya Wacana University Press.
- Imron, D. Zawawi. 1999. *Madura, Akulah Darahmu: Kumpulan Sajak 1966-1996*. Jakarta: PT. Grasindo.
- _____. 1989. "Sastra Madura: yang Hilang Belum Berganti" dalam Huub de Jonge, ed. *Agama, Kebudayaan, dan Ekonomi*. Jakarta: Rajawali Press, 181-205.
- Junus, Umar. 1989. *Stilistika*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, Kementerian Pendidikan Malaysia.
- Kaemmer, John E. 1993. *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.
- Kasemin, Kasiyanto. 1999. *Ludruk sebagai Teater Sosial: Kajian Kritis terhadap Kehidupan, Peran dan Fungsi Ludruk sebagai Media Komunikasi*. Surabaya: Airlangga University Press.
- Koentjaraningrat. 1993. *Kebudayaan, Mentalitas dan Pembangunan*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Kunst, Jaap. 1968. *Hindu-Javanese Musical Instrument*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- _____. 1973. *Music in Java: Its History, Its Theory, and Its Technique*, volume 1, E.L Heins, ed. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Kuntowijoyo. 1993. *Radikalisasi Petani: Esei-Esei Sejarah*. Yogyakarta: Bentang Intervisi Utama.
- _____. 2002. *Perubahan Sosial dalam Madura 1850-1940*. Yogyakarta: Mata Bangsa, bekerja sama dengan Yayasan Adikarya IKAPI dan The Ford Foundation.
- Kusmayati, A.M. Hermien. 2000. *Arak-arakan, Seni Pertunjukan dalam Upacara Tradisional di Madura*. Yogyakarta: BP-ISI.
- Lévi-Strauss, Claude. 2005. *Antropologi Struktural*. Terj. Ninik Rochani Sjams. Yogyakarta: Kreasi Wacana.
- Linford, Thomas R. 1995. *Qualitative Communication Research Methods*. Thousand Oaks: SAGE.
- List, George. 1963. "The Boundaries of Speech and Song" dalam *Ethnomusicology*, Vol. 7, No 1.

- Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Books.
- _____. 1970. "Song Structure and Social Structure" dalam Milton C. Albrecht, James H. Barnett, Mason Griff, eds., *The Sociology of Art and Literature*. New York – Washington: Praeger Publishers.
- _____. 1976. *Cantometrics: An Approach to The Anthropology of Music*. Audiocassettes and A Handbook. California: The University of California, Extension Media Center Berkeley.
- Lombard, Denys. 1996. *Nusa Dua: Silang Budaya*, Vol. 1. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- _____. 1995. "Meninjau Kembali Disiplin Etnomuskologi" dalam R. Supanggah, ed., *Etnomuskologi*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.
- Microsoft. Copyright © 1993-2003. *Encarta Reference Library 2004*. Microsoft Corporation.
- Mistortofy, Zulkarnain. 1998. "Gamelan Saronèn: Musik Prosesi Kerakyatan Madura". *Tesis S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Morris, Desmond. 1997. *Manwatching, a Field Guide to Human Behaviour*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Mulyana, Deddy. 2001. *Metodologi Penelitian Kualitatif, Paradikma Baru Ilmu Komunikasi dan Ilmu Sosial Lainnya*. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.
- Munardi, A.M., Koesdiono, Djumiran R.A., FX. Djoko Waluyo, Suwarmin. 1983. "Pengetahuan Karawitan Jawa Timur". Jakarta: Depdikbud.
- Myers, Helen. 1992. *Ethnomusicology An Introduction*. The Norton/Grove Handbook in Music. New York – London: W.W. Norton & Company.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Terj. Carolyn Abbate. New Jersey: Princeton University Press.

- Nettl, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press.
- _____, 1983. *The Study Ethnomusicology: Twenty Nine Issues and Concept*. Urbana: Illinois Press.
- Nilam, Muhammad. 1996. "Perilaku Bisnis Orang Madura Kontemporer" dalam *Ruh Islam Dalam Budaya Bangsa, Aneka Budaya di Jawa*. Jakarta: Yayasan Festival Istiqlal, 264-276.
- Pawitra, Adrian. 2009. *Kamus Lengkap Bahasa Madura-Indonesia*. Jakarta: Dian Rakyat Indonesia.
- _____, 2003. *Kumpulan Lagu-Lagu Madura*. Jakarta: Lembaga Pelestarian Kebudayaan Madura.
- Peacock, James L. 2005. *Ritus Modernisasi: Aspek Sosial dan Simbolik Teater Rakyat Indonesia*. Terj. Eko Prasetyo. Depok: Desantara.
- "Perempuan, Pesantren, dan Carok Simbolis" dalam *Kompas*, Senin 9 September 2002.
- Petebang, E. dan E. Sutrisno. 2000. *Konflik Etnis di Sambas*. Jakarta: ISAI.
- Pigeaud, Th. 1938. *Javaanse Volksvertoningen: Bijdragen tot de Beschrijving van Land en Volk*. Batavia: Volkslectuur.
- Ricklefs, MC. 2005. *Sejarah Indonesia Modern: 1200-2004*. Jakarta: Serambi Ilmu Semesta.
- Rifai, Mien Ahmad. 2007. *Manusia Madura: Pembawaan, Prilaku, Etos Kerja, Penampilan, dan Pandangan Hidupnya seperti Dicitrakan Peribahasanya*. Yogyakarta: Pilar Media.
- _____, 1993. *Lintasan Sejarah Madura*. Surabaya: Yayasan Lebbur Legga.
- Ritzer, George & Douglas J. Goodman. 2008. *Teori Sosiologi Modern*. Edisi keenam. Terj. Alimandan. Jakarta: Kencana.
- Rochana, Totok. 2012. "Orang Madura: Suatu Tinjauan Antropologis" dalam *Jurnal Humanus*, Vol. XI, No.1 (Fakultas Ilmu Sosial Universitas Negeri Semarang)
- Rozaki, Abdur. 2004. *Menabur Kharisma Menuai Kuasa, Kiprah Kiai dan Blater sebagai Rezim Kembar di Madura*. Yogyakarta: Pustaka Marwa.

- Saidi, Muhammad. 2013. "Budi Pekerti dalam Konteks Bahasa Madura" dalam *Jurnal Pelopor Pendidikan*, Volume 4, Nomor 1, Januari 2013. 29-32.
- Salih, Sarah. *Judith Butler*. New York: Routledge, 2002.
- Samboedi. 1989. *Jazz: Sejarah dan Tokoh-Tokohnya*. Semarang: Dahara Prize.
- Santosa. 2001. "Constructing Images in Javanese Gamelan Performances: Communicative Aspects among Musicians and Audiences in Village Communities". *Ph.D Dissertation* University of California, Berkeley.
- _____. "Menggagas Komunikasi Musikal dalam Pertunjukan Gamelan" dalam *Jurnal Ilmu Komunikasi*, volume 5, Nomor I, Desember 2008. Yogyakarta: Jurnal Pascasarjana Universitas Atmajaya, 65-80.
- Santoso, Joko. 2007. "Kartolo Kreativitasnya dalam Kidungan Jula-juli dan Lawakan". *Tesis S-2 Jurusan Pengkajian Seni Institut Seni Indonesia Surakarta*.
- Silverberg, Misoon Ghim. 2010. " 'He Was Despised' In Writing And Performance: A Study Of Vocal Ornamentation In One Aria From Handel's Messiah Using Objective And Subjective Listening Practice", *Ph.D. Dissertation* the Temple University Graduate Board, UMI 339063.
- Simatupang, G.R. Lono Lastoro. "Pendekatan yang Berpusat pada Pergelaran, Fenomenologi, dan Etnografi". *Makalah seminar berkala* pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. April 2008, pp. 12.
- _____. 2010. "Seni dan Estetika: Perspektif Anropologi" dalam *Prosiding Seminar Nasional Estetika Nusantara*, Institut Seni Indonesia Surakarta, 4 Nopember 2010 (Surakarta: ISI Press).
- Sindhunata. 1996. "Malangnya Orang Madura Teganya Orang Jawa" dalam *Majalah Kebudayaan Umum Basis*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, terbitan No. 09-10, tahun ke 45, Desember 1996.
- Sobur. A. 2004. *Semiotika Komunikasi*. Cetakan ke-2. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.
- Soelarto, B. 1977. "Topeng Madura" (Topong). Jakarta: Departemen P & K.

- Spores, J.C. 1988. *Running Amok: An Historical Inquiry*. Athens, Ohio: Ohio University Center for International Studies. (Monographs in International Studies, Southeast Asia Series 82).
- Spradley, James P. 1997. *Metode Etnografi*. Terj. Misbah Zulfa Elizabeth. Yogyakarta: Tiara Wacana Yogya.
- Sudagung, H.S. 2001. *Mengurai Pertikaian Etnis: Migrasi Swakarsa Etnis Madura ke Kalimantan Barat*. Jakarta: ISAI.
- Sugiarto, Asal. 2005. "Gending Jula-juli dalam Pergelaran Ludruk: Suatu Kajian Etnomusikologis". Tesis S-2 Minat Utama Musik Nusantara Program Pascasarjana ISI Yogyakarta.
- Subahariantono, Andang. 2004. *Tantangan Industrialisasi Madura: Membangun Kultur, Menjunjung Leluhur*. Malang: Banyu media.
- Sukei, 2008. "Kecenderungan Garap Sindhenan Jawa Timur Surabayan". Tesis S2 Pengkajian Seni, Minat Musik Nusantara Pascasarjana ISI Surakarta.
- Sulaiman. 1980/1981. "Seni Ukir Madura". Sulaiman, "Seni Ukir Madura" (Jakarta: Proyek Media Kebudayaan Jakarta, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan).
- Sumarsam. 2002. *Hayatan Gamelan: Kedalaman Lagu, Teori dan Perspektif*. Surakarta: STSI Press.
- _____. 2003. *Gamelan: Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Sumaryono, E. 1999. *Hermeneutik Sebuah Metode Filsafat*. Edisi Revisi. Yogyakarta: Kanisius.
- Supanggah, Rahayu, ed. 1995. *Etnomusikologi*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.
- _____. 2002. *Bothèkan Karawitan I*. Jakarta: Kerjasama Ford Foundation – Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI).
- _____. 2007. *Bothèkan Karawitan II : Garap*. Surakarta: ISI Press Surakarta.
- Supriyanto, Henricus. 2004. "Kidungan Ludruk". Pemerintah Provinsi Jawa Timur bekerja sama dengan Widya Wacana Nusantara (WICARA).

- Tenzer, Michael., ed. 2006. *Analytical Studies in World Music*. New York: Oxford University Press.
- "The Purpose of Reflexive Sociology" (The Chicago Workshop) in P. Bourdieu and L.J.O. Wacquant, eds., 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politic of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Turner, Victor W. 1969. *The Ritual Process - Structure and Anti-structure*. Routledge & Kegan Paul.
- _____, 1986. *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications.
- Van Dijk, Kees., Huub de Jonge and Elly Touwen-Bouwsma, eds. 1995. *Across Madura Strait: The Dynamics of An Insular Society*. Leiden: KITLV Press.
- Van Zanten, Wim. 1989. *Sundanese Music in The Cianjuran Style, Anthropological and Musicological Aspect of Tembang Sunda*. Dordrecht-Holland/ Providence-U.S.A: Foris Publications.
- _____, 1995. "Aspects of Baduy music in its sociocultural context, with special reference to singing and angklung" dalam *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 151 (no.4). Leiden: KITLV Press, 516-544.
- Wahyudianto. 2004. "Tari Remo Suroboyoan di Surabaya: Aspek Politik dalam Seni Tari". *Tesis S-2 Kajian Seni Pertunjukan*, STSI Surakarta.
- Waridi, ed. 2003. "Seni dalam Berbagai Wacana: Mengenang 20 tahun Kepergian Gendhong Humardani". Surakarta: Program Pendidikan Pascasarjana STSI Surakarta.
- _____, ed. 2005. *Menimbang Pendekatan: Pengkajian dan Penciptaan Musik Nusantara*. Surakarta: Jurusan Karawitan bekerjasama dengan Program Pendidikan Pascasarjana dan STSI Press Surakarta.
- Williams, Sean. 1993. *The Urbanization of Tembang Sunda, an Aristocratic Musical Genre of West Java, Indonesia*, U.M.I. Dissertation Services, a Bell & Howell Company.
- Wiyata, Latief. 2002. *Carok: Konflik Kekerasan dan Harga Diri Orang Madura*. Yogyakarta: LKIS.

- _____, “Benarkah Orang Madura Keras?”, makalah yang dipresentasikan dalam Kongres Kebudayaan Madura, 9-11 Maret 2007 di Sumenep.
- _____, “Menyingkap Karakter Etnis Madura dan Kebiasaan Carok: Masyarakat Ini Ekspresif, Spontan, dan Terbuka”, makalah *Lingkungan Sosial Budaya Madura* dalam *Seminar Prakarsa Masyarakat dalam Kerangka Pembangunan Daerah Madura* di Universitas Bangkalan, 21 Nopember 2008.

Webtografi

- Ahmad Faishal, “Remoh Dan Sandhor Madura Di Surabaya (1970-1980)” dalam <http://adln.lib.unair.ac.id/go.php?id=gdlhub-gdl-s1-2008-faishalahm-7352>. Diunduh pada 7 Agustus 2010.
- Bambang Sukma Wijaya, “Ekspresi Emosi sebagai Bahasa Non verbal” dalam <http://bambangsumkawijaya.wordpress.com>. Diunduh pada 20 Nopember 2009.
- “Budaya Madura Bukan Kepanjangan Budaya Jawa” dalam <http://lontarmadura.com/budaya-madura-bukan-kepanjangan-budaya-jawa>. Diunduh tanggal 20 Juli 2012.
- “Dictionary” dalam <http://id.w3dictionary.org/index.php?q=genre>. Diunduh pada 11 Oktober 2009
- Edhi Setiawan, “Menegakkan Kembali Citra Budaya Madura: Antara citra, realita, dan tantangannya” dalam <http://lontarmadura.com/menegakkan-kembali-citra-budaya-madura>. Diunduh pada 17 Juli 2014.
- Everaert-Desmedt, Nicole. “Peirce’s Semiotics”, Facultés universitaires Saint-Louis, Brussels dalam http://www.signosemio.com/peirce/a_semiotique.asp. Diunduh pada 22 Desember 2009.
- Junaedi. “Teori semiotic” dalam <http://junaedi2008.blogspot.com/2009/01/teori-semiotik.html>. Diunduh pada 25 Nopember 2009.
- “Kajian epistemologi Charles Sanders Peirce” dalam <http://anggun.blogspot.com/2009/02/kajian-epistemologi-charles-sanders.html>. Diunduh pada 25 Nopember 2009.
- Latief Wiyata, “Menyingkap Karakter Etnis Madura dan Kebiasaan Carok” dalam <http://lontarmadura.com/menyingkap-karakter-etnis-madura-dan-kebiasaan-carok-2>. Diunduh pada 11 September 2012.

- Muhammad Djakfar, "Tradisi Toron: Konstruksi Agama, Budaya, atau Sosial?" dalam <http://lontarmadura.com/tradisi-toron-konstruksi-agama-budaya-atau-sosial>. Diunduh pada 24 Juli 2013.
- Patrice Guinard, "Critical Analysis of Peirce's Semiotics and an Ontological Justification of the Concept of the Impressional" dalam <http://cura.free.fr/16peiren.html>. Diunduh pada 22 Desember 2009.
- "Pembagian Wilayah Vokal Manusia" dalam <http://musikmemanganeh.files.wordpress.com>. Diunduh pada 8 Agustus 2002.
- Peta Administrasi Jawa Timur dalam http://id.wikipedia.org/wiki/Berkas/East_Java_province. Diunduh pada 8 Agustus 2009.
- Prasetijo. "Konsep Kebudayaan Menurut Geertz" dalam <http://prasetijo.wordpress.com/2008/04/01/konsep-kebudayaan-menurut-geertz/>. Diunduh pada 20 Oktober 2009.
- "Pusat Bahasa Indonesia" dalam <http://pusatbahasa.diknas.go.id/kbbi/index.php> Diunduh pada 11 Oktober 2009.
- "Vocal Range" dalam http://en.wikipedia.org/wiki/vocal_range
- Zawawi Imron, D. "Paparegan, Puisi Pendek Madura" dalam <http://lontarmadura.com/paparegan-puisi-pendek-madura>, diunduh pada 30 Juli 2013.

Diskografi

No	Materi Album	Tahun
1.	VCD <i>Sandur</i> Andongan dari grup <i>Sandur</i> “Rukun Bersama” pimpinan H. Aswi. Produksi: El Wali Record, Bangkalan, Madura	2010
2.	VCD <i>rèmo</i> dengan grup <i>Sandur</i> “Bunga Sari”, volume I-II pimpinan Sahuji/Muni, Robatal, Sampang, Madura. Produksi: Jaya Record.	2009
3.	VCD <i>rèmo</i> dengan grup <i>Sandur</i> “Bunga Sari” pimpinan Sahuji/Pelindung Tuffa, Kedundung, Sampang, Madura.	2006
4.	Live Show <i>rèmo sandur</i> Madura “Sapo’ Angèn” (3 VCD) Desa Pangeranan – Bangkalan	2006
5.	Live Show <i>Rèmo Sandur</i> Madura Pimpinan H. Su’ad, Koordinator: Sauji (2 VCD) Rabāsān – Bangkalan – Madura	2005
6.	Fieldworker: Sri Hastanto, “Musik Tradisi Nusantara: Musik-Musik yang Belum Banyak Dikenal”, Volume I-IV (Jakarta: Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata)	2005
7.	CD titel album: <i>Naong Dājā</i> (<i>Kèjhungan</i> Gending Madura). Produksi Program Studi Etnomusikologi, STSI Surakarta	2003
8.	CD titel album: <i>Beluk & Zikir</i> (Nyanyian Banten Jawa Barat). Produksi Program Studi Etnomusikologi, STSI Surakarta	2003
9.	CD titel album: <i>Klenèngan Surabayan</i> (Gegendingan Khas Surabaya). Produksi Program Studi Etnomusikologi, STSI Surakarta	2003
10.	CD titel album: <i>Menggapai Cahaya Yusuf</i> (Mocoan Lontar Yusuf Banyuwangi). Produksi Program Studi Etnomusikologi, STSI Surakarta	2003
11.	”Forum Kesenian Rakyat Jawa-Madura” (2 VCD). <i>Sandur</i> Sawung Galing” Bangkalan Madura, pimpinan: Moh Hasan. Produksi: STSI Surakarta.	1999
12.	CD album <i>Music Of Indonesia</i> (Seri Musik Indonesia I-XX). Fieldworker: Philip Yampolsky, diterbitkan Smithsonian Folkways Recordings.	1999
13.	Kaset Analog: <i>Tayub Sumenepan Angling Sapolo</i> , Ketoprak Rukun Famili, pimpinan Edy Mas’ud, Saronggi, Sumenep. Produksi: Pinokio Record.	1990
14.	Kaset Analog: <i>Gending-Gending Sroninan Madura. Sandur</i> Madura Asli, “Panca Rukun Karya”, pimpinan Rus Tuki, Jungcangcang, Pamekasan, Madura. Produksi: CHGB Record.	1988

15.	CD titel album: <i>Music of Madura</i> (Java – Indonesia). Recordings, notes, and photographs by Jack Body and Yono Sukarno (1977 & 1983). ODE Record Company Limited, Auckland, New Zealand.	1983
16.	CD titel album: <i>Music For The Gods</i> . The Fahnestock Expedition to The South Seas. Various Field Recordings of Madurese Traditional Music from Madura and East Java.	1974/ 1995
17.	Kaset Analog: <i>Gending-Gending Kidungan Madura</i> . <i>Sandur</i> Madura "Rukun Bersama", pimpinan Mat Bawi. Produksi: CHGB Record.	1974
18.	Kaset Analog: <i>Gending-Gending Panggilan</i> . Volume 2. <i>Sandur</i> Madura "Setia Kawan" pimpinan Pak Ratam. Produksi: CHGB Record.	1974
19.	Kaset Analog: <i>Sandur Cerita Selor Sampang</i> . <i>Sandur</i> Madura "Setia Kawan" pimpinan Pak Ratam. Produksi: CHGB Record.	1976
20.	Kaset Analog: <i>Sandur Cerita Senjata Makan Tuan</i> . <i>Sandur</i> Madura "Harapan Jaya" pimpinan Daud. Prod. : [tidak jelas].	1970

NARASUMBER

1.	Abdurrachman, R (63 th)
	<p>Alamat : Desa Kemuning, Kec. Burneh, Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : Seniman tari dan karawitan Madura; mantan birokrat kesenian Kab. Bangkalan (Pensiunan Depdikbud).</p> <p>Keterangan: Ia memiliki sanggar tari “Maduraras” Bangkalan.</p>
2.	Adrian Pawitra (42 th)
	<p>Alamat : Desa Pangeranan, Kec. Kota, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : Budayawan, pencipta lagu pop daerah Madura, dan penulis Kamus Bahasa Madura tahun 2009.</p>
3.	Agus Kuprit (50 th [?])
	<p>Alamat : Surabaya</p> <p>Kapasitas : Pemain ludruk RRI Surabaya</p>
4.	Ahmad Faishal S.S. (25 th)
	<p>Alamat : Desa Banjar, Kec. Tanah Merah, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : Pemerhati seni budaya Madura.</p> <p>Keterangan : Sarjana sejarah, jurnalis yang berdomisili di Surabaya.</p>
5.	Aris Setiawan (27 th)
	<p>Alamat : Kendingan, Kec. Jebres, Kota Surakarta</p> <p>Kapasitas : Etnomusikolog dan kolumnis yang memiliki perhatian ilmiah terhadap dunia karawitan <i>jawatimuran</i>.</p> <p>Keterangan : Pengajar di Jurusan Etnomusikologi ISI Surakarta.</p>
6.	Bambang Sukmo Pribadi (56 th)
	<p>Alamat : Surabaya</p> <p>Kapasitas : Seniman karawitan <i>jawatimuran</i>.</p> <p>Keterangan : Staf pengajar di Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI), Surabaya.</p>
7.	Dā'i (56 th)
	<p>Alamat : Desa Keleyan, Kec. Socah, Kabupaten Bangkalan</p> <p>Kapasitas : Penabuh senior, mampu memainkan semua alat musik gamelan <i>sandur</i> terutama bonang dan kendang.</p>
8.	Ghaib, Abah (75 th [?])
	<p>Alamat : Desa Banjar, Kec. Galis, Kab. Bangkalan</p> <p>Kapasitas : Tokoh <i>blatèr</i>, pernah berperan sebagai <i>tokang panggil</i> arisan <i>rèmo</i> di beberapa wilayah di Madura-Surabaya.</p>

9.	Hasan Sasra, R (62 th)
	<p>Alamat : Desa Pangeranan, Kec. Kota, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : Budayawan, seniman tari dan Sastrawan (Pendongeng tradisi) Madura.</p> <p>Keterangan: Ia memiliki sanggar tari “Bina Setra” Bangkalan.</p>
10.	Hadi Pranoto (44 th) alias Nahrawi
	<p>Alamat : Desa Torjunan, Kec. Robatal, Kab. Sampang.</p> <p>Kapasitas : Tokoh masyarakat, kepala desa Torjunan, mantan menantu tokoh <i>blatèr</i> Sampang.</p>
11.	Kartolo, Cak (55 th [?])
	<p>Alamat : Ketintang, Surabaya</p> <p>Kapasitas : Pemain ludruk senior, pengidung yang produktif dalam membuat lirik-lirik <i>kidungan suroboyoan</i>, dan atas prestasinya menjadikannya sebagai patron bagi pemain ludruk lainnya.</p>
12.	Marba’i (45 th)
	<p>Alamat : Desa Banjar, Kec. Galis, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : Blatèr yang saat ini aktif di arisan <i>to’-oto’</i> (tanpa <i>sandur</i>)</p> <p>Keterangan: Sejak kecil akrab dengan dunia <i>rèmo</i> terutama karena ketokohan ayahnya (Ghaib) di dunia <i>blatèr</i>.</p>
13.	Marsaid (58 th)
	<p>Alamat : Desa Pangeranan, Kec.Kota, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : <i>Tokang kèjhung</i> (spesialis <i>kèjhung bine’</i>) <i>tokang panjhāk lako</i> pemeran <i>bu’-embu’ān</i> (wanita dewasa).</p> <p>Keterangan: Masa Kejayaannya tahun 1980-1990an. Mengundurkan diri dari dunia <i>sandur</i> sejak 1992.</p>
14.	Marzuki (43 th)
	<p>Alamat : Desa Kemayoran, Kec. Kota, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : Penabuh gamelan <i>sandur</i> dan tandak <i>sandur</i> yang aktif hingga tahun 2009.</p> <p>Keterangan: Sekarang aktif dalam seni hadrah terbang dan tari.</p>
15.	Mat Hasan (56 th) alias Mat Bonang
	<p>Alamat : Desa Rongdalem, Kec.Kota, Kab. Bangkalan</p> <p>Kapasitas : Penabuh senior gamelan <i>sandur</i>.</p> <p>Keterangan: Ia seringkali mendapat undangan menabuh pada event-event <i>rèmo</i> besar di berbagai tempat hingga Jakarta dan Kalimantan.</p>

16.	Matsiru (61 th)
	<p>Alamat : Kec.Tanah Merah, Kab. Bangkalan</p> <p>Kapasitas : <i>Tokang kejhung lakè'</i>.</p> <p>Keterangan: Pekerjaan informal lainnya sebagai kusir dokar di daerah Tanah Merah.</p>
17.	Misdali (43 th)
	<p>Alamat : Desa Pangeranan, Kec. Kota, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : <i>Tokang kejhung lakè'</i> dan penabuh gamelan <i>sandur</i>.</p> <p>Keterangan : Pekerjaan informal lainnya sebagai wirausaha di kota Bangkalan.</p>
18.	Mohammad (57 th)
	<p>Alamat : Jeddih, Kec. Socah, Kab. Bangkalan</p> <p>Kapasitas : Seorang <i>Blatèr</i> sekaligus <i>Klèbun</i> atau Kepala Desa Jeddih, Kecamatan Socah, Kab. Bangkalan. Ia hingga kini masih aktif sebagai seorang <i>blatèr</i> (sesepuh <i>blatèr</i>).</p>
19.	Mudrick (62th), meninggal tahun 2013
	<p>Alamat : Desa Pangeranan, Kec. Kota, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : <i>Tokang panjhāk</i> (pengendang, <i>tokang kejhung lakè'</i>, <i>panjhāk lako</i> [pemeran tokoh dagelan]). Ia adalah tokoh senior di kalangan pekerja seni <i>sandur</i> Madura dan dihormati oleh kalangan <i>blatèr</i>.</p>
20.	Marluwi (60 th [?])
	<p>Alamat : Kec. Modung Kab. Bangkalan</p> <p>Kapasitas : <i>Tokang tembhâng</i> (juru tembang) pada seni resitasi <i>mamaca</i>.</p>
21.	Naro'i (66 th)
	<p>Alamat : Sawah Puluh, Surabaya</p> <p>Kapasitas : Mantan <i>blatèr</i> yang tinggal di Surabaya</p>
22.	Ramyadi (43 th)
	<p>Alamat : Desa Pongkoran, Kec. Kota, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas: Putra tunggal tokoh kesenian <i>sandur</i> Alm. Anwar (War). Ia mewarisi bakat ayahnya dibidang tari, pembuat udeng Madura, perupa lokal (seni lukis, pahat, patung).</p>
23.	Sigit, Cak (60 th [?])
	<p>Alamat : Surabaya</p> <p>Kapasitas : Pemain ludruk RRI Surabaya</p>

24.	Sadun (45 th)
	<p>Alamat : Perumnas Kec. Kamal, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : <i>Tokang kèjhung binè'</i> (karakter feminin/perempuan).</p> <p>Keterangan: Sering diundang menjadi <i>tokang kèjhung</i> pada kelompok sandur yang ada di Kalimantan dalam jangka waktu yang relatif lama (beberapa tahun).</p>
25.	Sufa'i (48 th)
	<p>Alamat : Desa Demangan, Kec. Kota, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : Pemerhati budaya Madura</p>
26.	Sumarto, H (65 th)
	<p>Alamat : Kec. Ketapang, Kab. Sampang</p> <p>Kapasitas : Mantan <i>tokang kèjhung</i> terkenal di masa 1970-1980an.</p> <p>Keterangan: Kini bekerja sebagai pedagang di pasar kota Ketapang; pengusaha persewaan properti pesta perkawinan, sewa busana dan rias manten.</p>
27.	Sumbri (52 th)
	<p>Alamat : Desa Petrah, Kecamatan Tanah Merah, Bangkalan .</p> <p>Kapasitas : Tokoh <i>blatèr</i> yang sekarang menempati posisi sebagai ketua rombongan <i>rèmo</i> di wilayahnya.</p>
28.	Tohir (38 th)
	<p>Alamat : Desa Keleyan, Kec.Socah, Kab. Bangkalan.</p> <p>Kapasitas : <i>tokang kèjhung binè'</i> (karakter feminin/perempuan).</p>
29.	Turi, H (61 th), meninggal tahun 2012
	<p>Alamat : Kec. Pandamawu, Kab. Pamekasan</p> <p>Kapasitas : Mantan <i>tokang kèjhung</i> terkenal di masa 1970-1980an; sesepuh kelompok <i>sandur</i> di wilayah Sampang, dan sangat dihormati kalangan <i>blatèr</i> hingga akhir hayatnya.</p>

Catatan:

Umur narasumber yang tercantum adalah umur pada saat penelitian di tahun 2010.

GLOSARIUM

- abhābbhā'* [Mdr] : Bersemangat, meletup-letup.
- Adhāt* [Mdr] : Tatakrama, sopan santun.
- aderreng* [Mdr] : *Rengeng-rengeng* [Jw]. Jika bernyanyi secara pribadi, wujud suaranya seperti berdengung dan bergumam.
- Aghur* [Mdr] : Penggambaran mengenai citra suara yang mantap/mapan; *bungkol* [Mdr] atau bulat, lawan dari arti cempreng.
- aghurā* [Mdr] : Salah satu upaya menjaga kualitas suara dengan melakukan guruh. Penguatan suara dengan cara guruh merupakan awal dari proses menuju tahap pelatihan suara yang serius.
- ajjhen* [Mdr] : *Ngēddhēn* [Jw]. Suara yang diproduksi dengan jalan didorong sekuat tenaga. Teknik vokal *ajjhen* dalam *kèjhungan* bertumpu pada kekuatan otot perut.
- Alos* [Mdr] : halus, empuk (*lembu'*)
- Ambhā' patèh* [Mdr] : Sesuatu yang diekspresikan dengan segenap jiwa.
- An ðongan* [Mdr] : (atau disebut *dung-ēndung*) merupakan sesi seorang tandak menari dua buah tarian 'klasik', yaitu tarian *blandaran* (tarian gagah laki-laki) dan tarian *dung-ēndung* yang memadukan dua karakter sekaligus (laki-laki dan perempuan) yang dahulu disebut *salabādhān*.
- Antesedent* [Mus] : Kalimat (frase) tanya dalam dunia musikal; *padhang* [Jw].
- aombā'* [Mdr] : Gejala suara menggelombang yang muncul dari penghayatan atas nada-nada panjang yang dibiarkan mendatar. Suara *aombā'* lebih renggang gelombangnya dibandingkan suara vibrasi pada umumnya.
- Aonjan* [Mdr] : Mengayunkan, bahkan dalam wujud yang ekstrim seperti orang yang tengah 'membuang suara' atau menghempaskan suara. Kasus yang nyata terdapat pada area perbatasan 'level atas' permainan nada-nada tinggi (*kellèghān*) dengan 'level bawah' (bagian lagu pokok yang cenderung liris/silabis).
- aorag* [Mdr] : Berteriak. *Rag-oraghān* bersifat jamak (berteriak-teriak).
- Argument* [Ing] : Dalam konteks pembentukan tanda, *argument* merupakan tanda yang langsung memberikan alasan tentang sesuatu.

- Arkais : Kosa kata yang tidak lagi dimengerti artinya. Kosa kata semacam ini diindikasikan sebagai sesuatu (ide) masa lampau (kuno). Dalam *kèjhungan*, sederet kata arkaistik itu justru digunakan untuk mengekspresikan makna kelus kesahnya.
- aserroh* [Mdr] : Arti harafiahnya 'mengeluh'. Kata-kata *aserroh* dalam *kèjhungan* digunakan sebagai kata-kata hias (*isen-isen*, ornamen) seperti kata: *do-ado*, *jâ'-enjâ'*, *la-olle*, *[e]lae*, dan sebagainya. Meskipun kata-kata tersebut tidak memiliki arti yang jelas, tetapi penggunaannya menonjol pada bagian *kellèghân*. Kata *aserroh* menjadi semacam ruang ekspresi yang imajinatif bagi pelakunya.
- Bāngalan* [Mdr] : Pemberani.
- Blākah* [Mdr] : Norak, kasar, ekstrim, menonjol.
- Blandaran* [Mdr] : Nama gending yang dianggap representatif dalam mengakomodasi gaya nyanyian Madura yang secara spesifik mengandung suasana *lè-kalèllèan* dan *ong-klaongan*.
- Blatèr* [Mdr] : Orang-orang pemberani (kumpulan para jagoan/jawara) dari kalangan urban desa yang disegani secara sosial dan sukses secara ekonomi di kota. Komunitas ini sangat menggandrungi tradisi *rèmo* ini, bahkan telah menjadikannya bagian penting atas keberadaan mereka sebagai komunitas.
- Bhubuān* [Mdr] : Uang arisannya yang harus diserahkan peserta *rèmo* kepada tuan rumah.
- Cantometric* [Ing] : Sistim deskripsi holistik untuk materi gaya nyanyian dari kebudayaan tertentu. Berasal dari kata *cant* berarti nyanyian, sedangkan *metric* berarti pengukuran.
- Carok* [Mdr] : Perkelahian khas Madura dengan menggunakan senjata tajam. *Carok* dalam perspektif Madura lebih merupakan reaksi membela diri atau tindakan resistensi terhadap penghinaan yang serius.
- Cemprengh : karakter suara yang tajam (jelas) menyengat, ringan atau tinggi, keras volumenya, serta serak sehingga terkesan 'pecah' atau kotor suaranya.
- Cengkok* [Jw] : 'Lagu', 'versi lagu' (gaya lagu), 'pola-pola lagu', atau berarti 'satu *gong-an*' (satu siklus gong). Cengkok bisa berarti gatra, pola-pola lagu tabuhan instrumen tertentu dari yang sederhana hingga tingkat yang rumit.

- Con-locon* [Mdr] : Lawakan atau perilaku lucu. Dalam pertunjukan *sandur*, tugas ini dilakukan oleh tokoh yang menjadi pesakitan, 'punakawan', sekaligus pemeran *tandhāng rosak*.
- Consequent* [Mus] : Kalimat (frase) jawab dalam dunia musikal; *ulihan* [Jw].
- Contratenor Altus* [Mus] : Wilayah nada-nada *contratenor* adalah E3 hingga F5. Suatu wilayah nada laki-laki dewasa yang melampaui batas *normalnya* hingga memasuki wilayah *alto* (suara perempuan dewasa). *Contratenor* merupakan kelas suara yang ideal bagi *tokang kèjhung*.
- Dangiang* [Snd] : Daya batin yang muncul dari suatu nyanyian. Seorang penyanyi Sunda dituntut menguasai ornamen yang halus secara teknis dan harus mengetahui aturan-aturan mengenai pemakaian ornamen untuk sampai pada tahap melahirkan *dangiang*.
- Descending* [Mus] : Pola kontur melodi yang menurun.
- De zang dier* [Bld] : Nyanyian hewan (sebuah ejekan orang Belanda terhadap cara bernyanyi orang Madura).
- Dicentsign/ dicisign* [Ing] : Tanda sesuai kenyataan. Misalnya, jika pada suatu jalan raya sering terjadi kecelakaan, maka di tepi jalan dipasang rambu lalu lintas yang menyatakan bahwa disitu sering terjadi kecelakaan.
- Dol tinuku* [Jw] : Pengertian *dol-tinuku* dalam gending Julia-Juli adalah kegiatan membuat pantun atau *parikan* antara dua orang pengidung. Pengidung pertama membuat *parikan* berupa sampiran, sedangkan pengidung kedua membuat syair isi.
- Èjhin* [Mdr] : Kemampuan mandiri seseorang (mampu dan berani).
- Elite artistik : Kalangan elit lokal yang terdiri dari penabuh gamelan *sandur* dan mantan *tokang kèjhung*. Mereka ini merupakan apresiator yang memiliki kemampuan teknis dalam membaca tanda-tanda kualitas suara dan melegitimasi skala penilaian *kèjhungan* yang baik.
- Elite kultural : Berasal dari komunitas *blatèr* yang memiliki relasi kuasa yang kuat terhadap keberadaan kelompok *sandur* dan tandaknya. Kuasa selera komunitas *blatèr* ini menguat ketika mereka menemukan sosok tandak yang dianggap ideal.
- èkèjhungaghi* [Mdr] : Disenandungkan. Maksudnya pantun/ *parikan/ sendèlan* yang disenandungkan; arti yang lain adalah lagu rakyat atau dolanan yang diperindah dengan cengkok *kèjhungan*.

- Ēmbat* [Jw] : Keberadaan *ēmbat* lahir dari struktur jarak nada dalam sebuah hasil atau kualitas pelarasan nada gamelan ataupun interpretasi individu yang kemudian dapat memberi watak atau rasa musikal yang berbeda.
- Ēn-maènan* [Mdr] : Bermain-main (permainan), *dolanan* [Jw]; atau bermakna sesuatu yang tidak dianggap serius.
- Fieldwork* [Ing] : Kerja lapangan, merupakan perangkat atau bagian yang esensial dalam studi etnomusikologi. Melalui kerja lapangan, sering kali melahirkan diversifikasi penggunaan metode dan cara pendekatan.
- Field records*) [Ing] : Proses perekamannya di lapangan
- Gaya* : Corak, mode, langgam, ragam khusus, cara dan bentuk yang khas, genre, sikap atau tingkah, kebiasaan, dan sebagainya.
Gaya adalah buah dari suatu efek emosi tertentu melalui cara kerja tertentu atas kemampuan teknik dan tafsir pelakunya.
Gaya muncul sebagai bentuk yang membungkus inti pemikiran atau pernyataan; serangkaian ciri pribadi atau kolektif; penyimpangan dari suatu kaidah; pilihan kemungkinan dan variasi.
- Gandangan* [Jtm] : Varian dari jenis *kidungan* Jula-Juli. *Nggandang* artinya menyempal. Bentuk cengkok gandangan yang berbeda dari bentuk *kidungan* Jula-Juli pada umumnya, sering kali penyebutan *gandangan* tanpa disertai kata 'jula-juli'.
- Gregel* [Jw] : Hiasan nada yang pada dasarnya mengolah satu-dua nada sehingga kesannya seperti digetarkan saja, biasanya dilakukan menjelang ke arah nada *seleh*.
- Ghāgghār(ān)* [Mdr] : Nada *seleh* (kadens) dalam tabuhan Madura. Namun, istilah *pathêt* tidak pernah dikenal di Madura, kecuali konsep *seleh* yang dipahami secara sederhana.
- Ghāli* [Mdr] : Liat, padat, alot, *atos* [Jw].
- Ghāṭag* [Mdr] : Watak yang beringas.
- Ghendhāg* [Mdr] : Bohong. Kata ini dijadikan istilah untuk menjelaskan orang yang suka pamer kekayaan, kekuasaan, kekuatan, kepintaran, atau pun pamer kebaikan). Perilaku pamer ini seringkali dilakukan untuk tujuan mempercantik pencitraan seseorang.
- Gherrā* [Mdr] : Kaku (tidak luwes)

- Ghregghedhān* [Mdr]; *geregetan* [Jw] : Geram, gemas, atau emosi yang berkaitan dengan perasaan jengkel (*kakoh*, *bhellis*), tidak sabar. Padanan kata yang lain adalah *kaghiren* [Mdr]. Sementara, kata *ngaret* [Mdr] adalah emosi puncak yang ditahan.
- Giroan* [Jw] : Sebuah bentuk gending yang memiliki jenis pola tabuhan yang dimainkan dalam tempo cepat (*irama seseg*), hingar-bingar, dan tanpa nyanyian. Giroan biasanya dibunyikan sebagai tanda penghormatan penyambutan tamu.
- Greget : Bermakna lebih luas dari *geregetan* [Jw] yang lebih teknis, yaitu ekspresi yang berkaitan dengan nafsu, semangat, kemauan yang kuat untuk berbuat. Daya greget menjadi hal yang diutamakan dalam praktik *kèjhungan* karena mengakomodasi sifat-sifat yang lebih spesifik, seperti *geregetan*, *kaghiren*, *ngaret*.
- Hadrah : Kesenian atau genre musik berbasis budaya Islam yang perangkat utamanya terdiri seperangkat terbang (*rebana*) dan Jidor (*beduk*).
- Head voice* [Ing] : Penyuaran *head voice* yang baik dibutuhkan kekuatan suara yang penuh, tekad, dan intensitas emosional. Cara memroduksinya selain tergolong unik, juga dapat dikelola lebih luwes, imajinatif, penuh pesona dan kebebasan.
- Indigenous* [Ing] : Bersifat asli, lokalitas, atau mempribumi.
- Intangible* [Ing] : Hal-hal yang tidak dapat diraba [non fisik]; *tangible* [kebendaan, fisikal]
- Interval nada [Mus] : Jarak antar nada yang diukur dalam satuan cent.
- Irama* [Jw] : Pengertian *irama* di sini tidak sama dengan tempo (*laya* [Jw]). *Irama* dalam karawitan berhubungan dengan ruang isian tabuhan dalam satu satuan (panjang) kalimat lagu. Peluasan-penciutan unit struktural dibarengi dengan pergantian tingkat kerapatan isian permainan instrumen tertentu.
- Irama dadi* [Jw] : *Irama* yang berisi perbandingan antara ketukan kerangka gending dan tingkat kerapatan tabuhan instrumen adalah $1/8$. Dalam tabuhan Madura, irama dadi setara dengan tabuhan dua (*pokolan duwā*), yaitu momentum yang ideal untuk diisi frase-frase *kèjhungan*.
- Isen-isen* [Jtg] : *Ambon-ambon* [Jtm], berupa hiasan kata yang menyisip di antara lirik lagu. Tujuannya agar nyanyian lebih ekspresif. Bunga kata ini tidak memiliki arti yang jelas dan tidak berkaitan dengan makna dengan liriknya.

- Jawatimuran* : Menunjuk pada gaya wilayah budaya sentra Jawa Timur yang meliputi Surabaya, Mojokerto, Jombang, Sidoarjo, Gresik, Lamongan.
- Jula-Juli* [Jtm] : Makna *gentulat-gentulit* (fleksibel, spontan, dan disampaikan dengan tanpa beban). Jula-Juli adalah *kidungan* yang dibangun dari *parikan* yang mengandung struktur sampiran dan isi.
- Jhuma'* [Mdr] : Semacam suara angkatan untuk mengawali suatu kalimat lagu. Awalan kalimat lagu adalah bagian *kellèghān* yang menuntut wilayah permainan nada-nada tinggi dan tenaga yang besar.
- Jhung-kèjhungan* [Mdr] : Bentuk aktivitas musikal keseharian yang dilakukan secara spontan dan sangat tergantung pada suasana hati.
- Kadens* [Mus] : Nada-nada *seleh*, biasanya didasarkan pada adanya alur frase melodi.
- Kalaèbhān* [Mdr] : Masa kemelaratan. Sebuah masa yang sangat bermakna dalam pengalaman hidup masyarakat Madura di masa lalu. Pengalaman ini menjadi sumber imajinasi dan hayatan estetis di dalam ekspresi *kèjhungan* yang lekat dengan rasa *ngenes* (sedih) dan *nèser* (kasihan).
- Katempoan* [Mdr]; *Katempuan* [Jw] : Tertimpa kesialan (*naas*) atau terkena 'getahnya', meski tidak terlibat dalam kasus itu sendiri.
- Kedhung* [Jtm] : Dalam dialek Surabaya dibaca : *kédhóng* untuk menyebut kata 'kidung'.
- Kèjhungan* [Mdr] : Gaya atau langgam suatu nyanyian(*kèjhung*) dengan kekhasan *local genius* Madura.
- Kèjhungan bārā'* [Mdr] : Gaya nyanyian yang tumbuh pada sub kultur Madura Barat.
- Kèjhungan binè'* [Mdr] : Gaya nyanyian yang mengacu pada karakter feminin, baik dalam materi secara verbal maupun non verbal
- Kèjhung èn-maènan* [Mdr] : Lagu-lagu rakyat ataupun lagu *dolanan* rakyat Madura yang biasanya dibawakan sekadarnya, tidak perlu diperindah melodi lagu dasarnya.
- Kèjhungan gending* [Mdr] : *Kèjhungan* yang mengacu atau berada dalam kendali tema balungan gending, sehingga penyajiannya pun terikat dengan media tabuhannya. *Kèjhungan* gending juga dapat disebut '*kèjhungan* formal' karena faktor keterikatan tersebut.

- Kèjhungan lakè'* [Mdr] : Gaya nyanyian yang mengacu pada karakter maskulin, baik dalam materi secara verbal maupun non verbal
- Kèjhungan tèmor* [Mdr] : Gaya nyanyian yang tumbuh pada sub kultur Madura Timur.
- Kèjhungan yang-layang* [Mdr] : Istilah 'yang-layang' yang dikenakan pada kata '*kèjhungan*' untuk mempertegas pola dasar frase *kèjhungan* yang mengacu pada bentuk gending Yang-Layang. Tujuannya untuk membedakan dengan *kèjhungan* yang mengacu pada lagu bawaan gending-gending yang lain, seperti: Blandaran, Sabrang, Oramba', dan seterusnya.
- Kellèk* [Mdr] : Kata '*kellèk*' secara etimologi memiliki kedekatan dengan kata '*ngelik*' dalam istilah karawitan Jawa, serta memiliki kedekatan semantik dengan makna *ngelik* yang berarti suara meninggi.
- Kellèghān* [Mdr] : Sejenis pola (*pattern*) olah vokal dalam nada-nada tinggi yang cenderung dibawakan secara *melismatis*.
- Kempyung* [Jw] : Interval yang dipisahkan oleh dua nada atau dua bilahan instrumen.
- Kenongan* [Jw] [Mdr] : Suatu kalimat lagu yang dibentuk atau dibatasi oleh tabuhan kenong.
- Kidungan* [Jtm] : *Kidungan* menunjukkan gaya kidung [Jtm]. Kidung [Jw], menurut Poerwadarminto, adalah *uran-uran* atau *tembangan* yang digerakkan dari fenomena pembacaan puisi sastra Jawa; serba kikuk atau sesuatu yang tidak sesuai. Kidung [Indo] sebagai nyanyian yang bersifat lirik dan melukiskan suatu perasaan.
- Kidungan jula-juli* [Jtm] : Tipikal cengkok nyanyian bersifat silabis (liris); kontur melodi umumnya mendatar; memiliki beberapa varian cengkok kidungan.
- Kidungan bacokan* [Jtm] : Istilah *bacokan* atau ceklek (patah) dalam *kidungan* dibawakan dengan mematahkan (*ceklèk*), memotong (*mbacok*) irama gending yang sudah dibangun tanpa harus menunggu aba-aba dari tabuhan pengiringnya.
- Kidungan dangdutan* [Jtm] : Suatu garap gending Julia-Juli dengan memakai pola ritme musik dangdut. Ciri menonjol atas varian *dangdutan* ini nampak pada pola ritme tabuhan kendang. Cengkok *kidungannya* pun disesuaikan dengan cengkok khas nyanyian musik dangdut.
- Kidungan lamba* [Jtm] : *Kidungan* yang dibawakan dalam irama *dadi* atau *rangkep* pada gending Julia-Juli. Penggunaan irama yang panjang, mengesankan temponya lambat (*lamba* [Jw]), serta suasana musikalnya yang tenang.

- Kidungan pos-posan* [Jtm] : Istilah *pos-posan* dikarenakan kalimat-kalimat *kidungannya* dibawakan dengan menggunakan jeda-jeda (*andegan* [Jw]) pada kalimat lagu tertentu. Di akhir kalimat tertentu, sisipan tabuhan balungan dimunculkan di antara kalimat lagu untuk sekadar memberi aksentuasi dialogis dengan *kidungannya*.
- Klèbun* [Mdr] : Sebutan untuk lurah atau pimpinan suatu wilayah, sekalipun sebutan *klèbun* itu bersifat simbolis untuk tujuan tertentu.
- Klènangan* [Mdr] : Adaptasi dari istilah *klenengan* (musik gamelan Jawa).
- Kontur melodi [Mus] : Alur gerakan melodi.
- Lalongèdhān* [Mdr] : Berasal dari kata *longèt* (rajin, bagus, indah). *Lalonget* berkenaan dengan kemampuan memperindah nyanyian untuk menimbulkan rasa indah sehingga dapat menyenangkan hati bagi yang mendengarnya.
- Laras* [Jw] : Tangga nada; nada.
- Laya* [Jw] : Istilah yang sepadan dengan pengertian 'tempo', yaitu unsur musikal yang berurusan dengan waktu, yang tidak selalu terdengar materialnya, tetapi dapat dirasakan dengan jelas kehadirannya dalam detak (pulsa/ketukan) dari setiap *irama* tabuhan ataupun setiap untaian nada-nada dalam wujud frase/kalimat lagu.
- Lèbur* [Mdr] : Senang, bagus, indah, menarik/tertarik, menghibur, dan sebagainya (sesuai dengan konteks kalimatnya).
- Lè-kalèllèan* [Mdr] : Sesuatu yang meleleh, berderai, bertetes. *Lè-kalèllèan* digambarkan sebagai sebuah paparan perasaan keluh-kesah. Maknanya lebih konotatif dan menghadirkan kesan emosional, curahan hati, dan kesedihan. *Kèjhungan binè'* dinilai paling berpeluang dalam menghadirkan atmosfir *rassa mellas* (suasana ratapan dan kepiluan) tersebut.
- Lemmes* [Mdr] : Arti kata: lemas. Makna dalam konteks tipikal suara berarti empuk.
- Liggu'* [Mdr] : Liukan, kelokan, enggo' [Mdr], atau *bilukan* [Jtm] merupakan istilah ornamen pada pengolahan nyanyian atau instrumen melodis, seperti: alat tiup *solèng* [sronèn].
- Liggu' rajā* [Mdr] : Liukan besar, diidentifikasi sebagai ornamen yang memiliki motif, satuan nadanya terdengar cukup jelas, nada-nada yang dimainkan relatif tidak rapat sehingga cenderung melismatis dan kesan melodi nya mengayun.

- Liggu' kènè'* [Mdr] : Liukan kecil, diidentifikasi sebagai hiasan kecil yang sepadan dengan istilah *gregel* dalam vokal Jawa. Satuan nada-nadanya pendek (rapat) dan cenderung terdengar tidak jelas, tetapi kehadirannya begitu terasa.
- Lit-dhulit* [Mdr] : Arisan yang diselenggarakan secara sukarela tanpa tendensi beban hutang-piutang. Besaran uang atau barang tidak ditentukan, dan pesertanya tidak menentu karena lebih berpijak pada kesadaran sosial semata. Kini, *lit-dhulit* sudah tidak lagi berkembang dan sesekali terjadi secara spontan.
- Luk* [Jw] : Penambahan satu-dua nada di atas atau bawah nada lintasan cengkok dasarnya.
- Local genius* [Ing] : Kecerdasan masyarakat dalam mengelola nilai-nilai lokal.
- Log-ologhān* [Mdr] : Kesan metaforis 'suara memanggil-manggil' (*log-ologhān*) yang dirasakan pendengar saat kumandang *kèjhungan* terdengar dari kejauhan.
- Ludruk* [Jtm] : Pertunjukan teater rakyat *jawatimuran*.
- Malo(h)* [Mdr] : Rasa malu yang terhinakan.
- Mamaca* [Mdr] : Seni resitasi sejenis *mocopat* Jawa dalam artikulasi Madura yang relatif tidak utuh pengadopsiannya.
- Manès* [Mdr] : Indah, setara dengan istilah lokal lainnya, yaitu *perna*. Dalam konteks nyanyian, rasa indah muncul dari pembawaan nyanyian yang merdu, mendayu-dayu.
- Melismatis
(*melismatic* [Mus]) : Hubungan melodi dan lirik lagu dengan menggunakan beberapa nada dengan hanya menggunakan satu suku kata dalam liriknya. Efeknya, nyanyian terkesan menyeret atau mengayun.
- Mellas* [Mdr] : Sedih, setara dengan *ngenes*, suasana pilu.
- Mocopat* [Jw] : Tembang yang dibentuk dari puisi sastra Jawa yang mengacu pada aturan tertentu, seperti: jumlah baris, jumlah suku kata, dan pola rima akhir kalimat yang teratur.
- Mo-nyamoh* [Mdr] : Dalam konteks mendengarkan *kèjhungan*, suara yang terdengar lambat-lambat (*mo-nyamoh*), menegaskan bahwa *ong-klaongan* tidak dipersepsi untuk sumber suara yang berjarak dekat dengan pendengarnya.
- Mossè'* [Mdr] : Terlalu banyak gerak. Dalam pergerakan melodi nyanyian yang *mossè'* sering kali dilakukan untuk menggambarkan kelincahan atau kepiawaian dalam *me-ngèjhung*, terutama pada karakter *binè'*.

- Naong Dājā* [Mdr] : Nama sebuah gending kuno Madura yang dianggap 'keramat' (selalu disajikan sebagai tanda pembuka acara pokok). *Kèjhungan* pada gending ini berbasis nyanyian bersama, memperlihatkan hubungan nyanyian solo (tunggal) dan *choral* (koor).
- Nèser* [Mdr] : Membangkitkan rasa kasihan, (empati terhadap kesedihan)
- Ngala' karebbhā dhibi'* [Mdr] : Suatu sikap semua gue dan egoistik. Sikap ini biasanya didukung oleh sikap negatif lainnya, yaitu *pengko* (bandel).
- Nganjhi'* [Mdr] : Genit, *kemayu* [Jw], *kenes*, merupakan sifat-sifat yang diacu *tokang kèjhung binè'* untuk menguatkan pencitraan atas karakter feminin yang diperankannya.
- Ngèjhung* [Mdr] : Kata kerja dari praktik *kèjhung*.
- Ngenes* [Mdr] : Sedih, setara dengan *mellas* [Mdr], suasana pilu.
- Ngibing* [Snd] : Menari dengan tandak/ledek.
- Ngrèsngès* [Mdr] : Tipikal suara yang serak dan kasar, sehingga terkesan kotor, kasar.
- Nyendhāl* [Mdr] : Sebuah wujud ekspresi melalui perilaku suara yang menghentak. Teknik vokal *kèjhungan* yang digunakan untuk memberi penekanan pada kualitas penghayatan dalam *me-ngèjhung* tersebut adalah teknik *nyendhāl* dengan cara menghentak-hentak ataupun menggemas-gemaskan aksan nyanyiannya.
- Nyentak* [Mdr] : Asal kata: *sentak*. Suara berteriak karena marah; membentak, menghardik.
- nyentèk* [Mdr] : Capaian nada tinggi melengking, biasanya berada di kisaran nada *ro* dan *lu* tinggi.
- Nyèrèt* [Mdr] : Salah satu teknik *ngèjhung* dengan cara-cara melismatik, seperti 'menyeret, meliukkan, dan mengayun gerakan melodi nyanyian sedemikian rupa.
- Ong-klaongan* [Mdr] : Menggambarkan suara *kèjhungan* yang lantang memenuhi dimensi ruang (*soundscape*) sejauh lontaran suara itu terdengar. *Ong-klaongan* tidak sekadar sebuah teriakan atau berteriak, tetapi berkaitan dengan optimalisasi ketinggian suara, ketegangan dan kenyaringan suara.
- Ordering question* [Ing] : Teknik pewawancara dengan menggunakan pertanyaan yang dikembangkan dari jawaban-jawaban narasumber.

- Orèng bārā'* [Mdr] : Penggambaran karakteristik dan budaya masyarakat Bangkalan dan Sampang.
- Orèng tèmor* [Mdr] : Penggambaran karakteristik dan budaya masyarakat Pamekasan dan Sumenep.
- Ornamen : Unsur terkecil yang berfungsi sebagai variasi atau hiasan dari bentuk dasarnya sehingga mampu membentuk suatu gaya tertentu. Ornamentasi adalah proses pembentukan atau penyusunan ornamen itu sendiri.
- Padhang* [Jw] : Kalimat tanya/ *antesedent* [Brt]/ analogi dari sampiran dalam dunia pantun.
- Pancer Tenga* [Mdr] : Nada kenong pada gatra kedua di setiap periode gong berfungsi sebagai acuan nada *seleh* setiap frase tanya *kèjhungan* (*padhang* [Jw]/ *antesedent* [Brt]).
- Pandemen* [Jw] : Penggemar, pendukung.
- Panggilan : Sebuah acara inti *rèmoh*, yaitu memanggil para tamu peserta arisan tersebut. Mereka 'dipanggil' namanya maju ke arah pentas (*stage*) satu per satu dengan iringan 'gending panggilan' masing-masing.
- Panjhāk* [Mdr];
Panjak : Istilah yang lazim digunakan di Madura (*panjhāk*) untuk menyebut pemusik, pengrawit, *niyaga* karawitan *jawatimuran* hingga di kalangan seniman *sandur* Madura.
- Panjhāk lako* [Mdr] : Para pelaku pertunjukan (*tandak*) yang khusus memainkan perannya dalam suatu cerita dalam teater *sandur*.
- Paparèghân* [Mdr] : Sejenis pantun karena pada dasarnya memiliki struktur sampiran dan isi. Dalam bahasa *jawatimuran* disebut *parikan*. Dalam *kèjhungan*, umumnya dibawakan dalam bentuk *sendèlan*, sindiran dalam wujud nyanyian.
- Parikan* [Jtm] : Sejenis pantun yang perkembangannya relatif dinamis, terutama dalam kesenian ludruk.
- Pathêt* [Jw] : Klasifikasi gending berdasarkan sistim fungsi nada-nada dan unsur-unsur musikal lainnya. Ada tiga *pathêt* dalam setiap laras (pelog-slendro).
- Pathêt wolu* [Jw] : Nama salah satu dari tiga *pathêt* slendro pada karawitan *jawatimuran* (*pathêt wolu*, *sanga*, *sepuluh*). Indikasi suatu *pathêt* dapat ditandai dari nada *seleh* gong. *Pathêt wolu* memiliki *seleh* nada mo (5) dan ji (1).

- Perna* [Mdr] : Merasa betah di suatu tempat tertentu, indah (konteksnya dengan pemandangan alam).
- Pitch* [Brt] : Nada dalam pengertian tinggi-rendah nada, setara dengan pengertian *titinada* [Jw].
- Polifoni [Mus] : Lintas susunan suara banyak dalam suatu komposisi musik.
- Pokolan* [Mdr] : Pola tabuh yang berkaitan dengan macam *irama* dan isian kerapatan tabuhan dalam setiap tingkatan *irama*.
- Pokolan settong* [Mdr] : Pengertiannya mencakup atas *irama lancar* dan *irama tanggung* [Jw]. Perbandingannya adalah setiap ketukan dalam kerangka gending, memiliki tingkat kerapatan tabuhan paling tinggi adalah 1/2 hingga 1/4.
- Pokolan duwā'* [Mdr] : Pengertiannya sama dengan *irama dadi* [Jw]. Perbandingannya adalah setiap ketukan dalam kerangka gending, memiliki tingkat kerapatan tabuhan paling tinggi adalah 1/8.
- Pokolan tello'* [Mdr] : *Pokolan tello'* sangat jarang dibawakan. Artinya, penyajian gending dengan skala irama yang panjang, seperti pukulan dengan tingkat kerapatan 1/16 (*irama wilet*), apalagi pukulan 1/32 (*irama rangkep*) hampir tidak pernah terjadi dalam tradisi gamelan *sanḍur* Madura.
- Praat* [Bld] : Nama dari *software* elektro-akustik yang telah dikembangkan oleh Paul Boersma & David Weenink dari *Phonetic Sciences department* di Universitas Amsterdam. *Software praat* sebetulnya berkaitan dengan konsep teknologi melograf model C yang dibuat oleh Charles Seeger di tahun 1950an.
- Question root* [Ing] : Instrumen wawancara berupa pertanyaan baku yang kemudian dikembangkan menurut interpretasi pewawancara.
- Rasa* [Jw] : Persepsi dan perasaan tertentu yang terpatir pada diri manusia; perasaan dan penghayatan yang mendalam.
- Rèmo* [Mdr] : Kegiatan hajat [dalam pengertian umum]. Dalam pengertian khusus, *rèmo* merupakan arisan ala Madura yang berbasis pada kegiatan sosial-ekonomi. Dalam perkembangannya, *rèmo* lebih didominasi oleh komunitas *blatèr* yang kemudian menjadi sebuah kegiatan sosial yang megah dan berbiaya besar.
- Rheme* [Ing] : Tanda yang memungkinkan seseorang menafsirkan berdasarkan pilihan. Misalnya, orang yang matanya merah dapat menandakan beberapa hal, seperti: orang yang baru menangis, orang yang sedang sakit mata,

- orang yang matanya kemasukan insekta, orang yang tengah mengantuk atau baru bangun tidur.
- Rurban* [IT] : Sebuah akronim dari rural-urban, yaitu orang-orang desa yang tinggal di kota tetapi masih membawa kebiasaan atau tradisi pedesaannya. umumnya mereka berprofesi di sektor informal, seperti: pedagang, tukang becak, sopir, buruh, makelar emas, dan sebagainya.
- Sabetan* [Jtm] : Pukulan nada-nada balungan.
- Sabrang* [Mdr];
Sabrang Wetan [Jw] : Nama gending yang dianggap representatif dalam mengakomodasi gaya nyanyian Madura yang secara spesifik mengandung suasana *lè-kalèllèan* dan *ong-klaongan*.
- Saduhuna* [Mdr] : Sifat-sifat yang lugu, jujur, apa adanya.
- Sampangan* [Mdr] : Gejala ini muncul sebagai varian atas karakter kualitas ketegangan suara yang umumnya memiliki tuntutan lebih tinggi dari pada di Bangkalan, sedangkan cengkoknya tidak jauh berbeda.
- Samroh* : Orkes musik berbasis budaya Islam yang banyak dimainkan kaum perempuan dan sebagian laki-laki. Perangkat musiknya beragam jenisnya (orkestral), alat musik primadona biola dan terbang.
- Sandur* [Mdr] : Ada beberapa arti di Madura:
- Pertunjukan teater rakyat Madura.
 - 'Gamelan mulut' yang mirip dengan dengan kecak Bali apabila melihat unsur instrumen dan konsep suara binatang yang ditirunya (suara hewan di musim hujan).
 - Perilaku menyanyi di kala senggang (sepadan dengan makna *jhung-kèjhungan*).
- Santa'* [Mdr] : Suara yang nyaring; padanan kata lain adalah *layèng* (Mdr).
- Sekar* [Jw] : Puisi atau nyanyian Jawa, sinonim dengan tembang.
- Sendèlan* [Mdr] : Menyindir dengan menggunakan pantun. Umumnya hal ini akan lebih seru jika dibawakan secara berpasangan karena akan terjadi saling menyindir. Dalam konteks *kèjhungan*, *sendèlan* dibawakan oleh *tokang kèjhung lakè'* dan *binè'*.
- Silabis (syllabic)* [Mus] : Hubungan melodi dan lirik lagu dengan menggunakan satu nada untuk satu suku kata dalam lirik lagu. Efeknya, nyanyian terkesan liris, tandas, tegas.
- Skala nada* [Mus] : Susunan jarak antar nada-nada sehingga membentuk pengertian tangga nada.

- Solèng* [Mdr] : Instrumen tiup yang memiliki tugas musikal sebagai pembawa melodi lagu dalam tabuhan gamelan.
- Soundscape* [Ing] : Suara lingkungan.
- Sowara kènè'* [Mdr] : Suara yang dikendalikan untuk tujuan tertentu. Suara yang didorong keluar dengan kuat, tetapi ditahan di tenggorokan, diistilahkan *makènè'* *sowara*. Penggunaan *sowara kènè'* ini dinilai menghemat nafas dan tenaga, serta lebih mudah mencapai dan mengolah nada-nada tinggi.
- Sowara Lowar* [Mdr] : Istilah yang lain adalah suara yang lepas, artinya suara keluar tidak ditahan dengan cara apapun.
- Sowara rusak* [Mdr] : Suara yang tidak sesuai laras atau titinada, sehingga dapat dikatakan sebagai suara yang tidak enak, sumbang, *sliring* atau *blèro* [Jw].
- Sronènan* [Mdr] : Ada dua arti: 1) nama perangkat musik yang berasal dari Madura Timur yang pengertiannya melekat sebagai musik prosesi, terutama untuk kepentingan karapan sapi dan kontes kecantikan sapi (*sapè sono*). 2) garap musik yang berbasis pada pola pukulan struktural.
- Stereotip : Pendapat yang relatif mantap, bersifat evaluatif dan menyamaratakan; penilaian yang tidak terperinci tentang sekelompok orang; tidak mencakup kebenaran objektif, tetapi lebih bersifat ilusi kolektif. Namun, sebagian orang percaya bahwa pencitraan itu benar, maka stereotip itu masih mempunyai makna dalam menuntun pikiran dan tindakan manusia.
- Tabbhuān thukthuk* [Mdr] : Perangkat musik kentongan (*slit-drum*), terdiri dari lima buah kentongan berbeda ukuran, nada menyerupai skala nada slendro. Biasanya satu perangkat kentongan ini masih ditambah dengan *ricikan* kendang, kecer, 'gong' seukuran kempul, alat tiup *sronèn* (sejenis sarunai). *Tabbhuān thukthuk* semakin populer ketika menjadi bagian dari tradisi karapan sapi.
- Talambhās* [Mdr] : Keluar sasaran karena melampaui batas. Istilah untuk menggambarkan kasus *tokang kèjhung* dalam mengakhiri frase-frase *kèjhungan* melebihi batas pukulan kenong atau gong. *Talambhās* juga berarti *pitch* nyanyian meleset dari *seleh* nada tabuhan.
- Tandā' sandur* [Mdr] : Tandak dalam pertunjukan *sandur* merupakan bintang panggung. Ia menari merangkap sebagai *tokang kèjhung*. Tandak *sandur* terdiri dari tandak *binè'* (bergaya feminin) dan *tandāk lakè'* (bergaya laki-laki).

- Tandhāng rosak* [Mdr] : Tarian rusak yang selalu mempertontonkan gerakan tarian yang salah (rusak) sehingga dapat mengundang tawa penontonnya. Tarian ini menjadi bagian dari pertunjukan kesenian *sandur*.
- Tangès ghi-bighiān* [Mdr] : Ekspresi kesedihan mendalam yang tidak lagi cukup diwadahi dengan tangisan dan linangan air mata, melainkan seseorang mengekspresikan hingga dengan kata-kata yang dilantunkan secara melodis.
- Tennèh* [Mdr] : Suara yang merdu; gerakan melodinya 'indah' (*perna* [Mdr]).
- Tennyeng* [Mdr] : Arti harafiahnya: kencang dan tegang untuk tali yang direntang dengan kuat. Analogi dalam suara menggambarkan ketegangan suara yang optimal.
- Tèngka* [Mdr] : Perilaku individu dalam ukuran norma setempat.
- Terrang* : Artinya: jelas. Dalam konteks tipikal suara *kèjhungan*, kata ini memiliki sifat klaritas (*clarity*), kering.
- Tha'-karatha'an* [Mdr] : Berbicara dengan sangat lantang; berkaitan dengan *santa'*, tetapi lebih menunjuk pada sifat yang tidak musikal.
- Titinada* [Jw] : Nada dalam pengertian tinggi-rendah nada, setara dengan pengertian *pitch* [Brt].
- Timbre* [Mus] : Warna suara.
- Tokang* [Mdr] : Ahli (pandai), peran (posisi), juru (status pekerjaan), kebiasaan seseorang melakukan sesuatu; dan sebagainya.
- Tokang kèjhung* [Mdr] : Menunjuk pada profesi pekerjaan sebagai juru kidung; juga adalah seorang tandak dalam kesenian *sandur*.
- Tokang tabbhu* [Mdr] : Penabuh atau juru tabuh.
- To'-oto'* [Mdr] : Acara arisan tanpa sarana Panggilan dan pertunjukan *sandur*. Arisan ini diselenggarakan karena motif ekonomi hutang-piutang yang disertai tindakan *ngompang*, yaitu memberi tambahan nilai nominal uang melebihi dari nominal piutang sebelumnya.
- Ulihan* [Jw] : Kalimat jawab/*consequent* [Brt]/ analogi dari bagian isi dalam dunia pantun.
- Ulihan 'kecil'* [IT] : Kata 'kecil' dalam istilah *ulihan* merupakan konsekuensi dari frase nyanyian yang mengacu pada hukum sampiran-isi yang bertingkat. Jika dalam satu bait pantun (*sendèlan/parikan*) terdiri dari empat baris

kalimat, maka dalam perspektif musikal, ulihan 'kecil' berada pada akhir baris kedua (akhir kalimat lagu kedua).

- Ulihan* 'besar' [IT] : Jika dalam satu bait pantun (*sendèlan/parikan*) terdiri dari empat baris kalimat, maka dalam perspektif musikal, ulihan 'besar' berada pada akhir baris keempat (akhir kalimat lagu keempat).
- Ul-daul* [Mdr] : Istilah mutakhir dari budaya musik *gulgul* atau *dhungdhung*. Jenis musik perkusi arak-arakan ini tumbuh subur di Madura Timur. Di Jawa ujung timur, seperti: Jember, Situbondo, Probolinggo, dikenal dengan musik *patrol*.)
- Yang-Layang [Mdr] : Berasal dari kata 'layang' (surat). Maknanya adalah tentang pesan. Yang-Layang dalam gejala bahasa Madura berarti jamak, maknanya kumpulan pesan atau pitutur berisi pesan moral yang kemudian disenandungkan agar pesannya lebih berkesan bagi pendengar.
- Wiled* [Jw] : Bagian kalimat lagu yang terpanjang dengan pengolahan beberapa nada.
- Wuwulan* [Mdr] : sesi 'bonus' bagi tamu peserta *rèmo* dengan dipanggil (diundang) kembali ke area pentas untuk ngibing kembali dan *napel* (memberi saweran).

Keterangan: Istilah dalam Bahasa Indonesia tidak diberi keterangan

- [Mdr] : Bahasa Madura
 [Jw] : Bahasa Jawa
 [Jtm] : Bahasa *Jawatimuran*
 [Snd] : Bahasa Sunda
 [Ing] : Bahasa Inggris
 [Bld] : Bahasa Belanda
 [Mus] : Istilah Musik (Barat)
 [IT] : Istilah Tambahan

SENDELAN DALAM KÈJHUNGAN

Berikut ini adalah kumpulan pantun-pantun pendek yang digunakan dalam *sendelan (parikan) kèjhungan*. Pantun pendek ini dicuplik dari beberapa sumber, seperti kaset-kaset analog gending-gending *kèjhungan* Madura, hasil rekaman sendiri, hasil wawancara dengan beberapa tokang kèjhung. Pantun pendek yang tertulis di bawah ini merupakan lirik baku *kèjhungan*. Dalam prakteknya, pantun tersebut sering ditambahi kata-kata ekspresif (hiasan kata) yang dalam istilah *jawatimuran* disebut *ambon-ambon* atau “bumbu” atau variasi, sedangkan di Jawa Tengah disebut *isen-isen*.

Tampilan pantun pendek ini disertai dengan arti harafiah tetapi sudah melalui proses adaptasi agar sesuai dengan kaidah bahasa Indonesia. Kumpulan pantun ini belum sampai pada tataran makna, sebab perlu kajian tersendiri.

<i>Mon bādā ojhān nèmor</i>	= Kalau ada hujan kemarau
<i>Kalarè mandhār becca’a</i>	= Daun kelapa kering semoga basah
<i>Mon bādā karena omor</i>	= Kalau ada sisa umur
<i>Budi arè mandhār tekka’a</i>	= Di kemudian hari semoga terkabul

<i>Kotang nyarè sè rajā</i>	= Carilah kutang yang besar
<i>Klambhi tak soro sèkot</i>	= Kain jahitkan menjadi baju
<i>Pa’ otang kennèng semajā</i>	= Berhutang bisa ditunda
<i>Kor jānji jā’ pa lopot</i>	= Tetapi janji jangan diingkari

<i>Kolak lakar bengkona</i>	= (Desa) Olak memang tempat tinggalnya
<i>Karangtina bānnya' beddhina</i>	= Karangtina banyak pasirnya
<i>Ètellak sakèng kakona</i>	= Dicerai karena sangat jengkel
<i>Fitna teppa' dāddhina</i>	= (Saat) fitnah sedang memuncak
<i>Terronga di lang-alang</i>	= Buah terong dari desa lang-alang
<i>Soro tella' nyennanah bhāi</i>	= Ambil pupus daun dengan kuku
<i>Kerrongngga lo' kapalang</i>	= Rindunya tidak kepalang tanggung
<i>Èkatèla' muwana bhāi</i>	= Terbayang-bayang terus wajahnya
<i>Soro leppèt lè lo' laju</i>	= Lipatlah agar tidak usang
<i>Jhā' agghuy ma'lè anyar</i>	= Jangan pakai agar tetap baru
<i>Ro Jā' èpèt ma'lè lo' bāu</i>	= Jangan dipakai terus agar tidak bosan
<i>Ro pa pagghun ma'lè samar</i>	= Perlakukan sewajarnya agar nampak baru
<i>Kaos topona dādā</i>	= Kaos penutup dada
<i>Jita celleng ayo ka kodung</i>	= Kain hitam dipakai untuk kerudung
<i>Dādā koros marghāna sèdhā</i>	= Badan kurus karena dikau
<i>Siang malem ta' nyèddhā tèdung</i>	= Siang-malam tidak bisa tidur
<i>Kabistana dhāghā menor</i>	= Kabista (buah) hingga hampir masak
<i>Karanjhāng bāddhāna rotè</i>	= Keranjang wadahnya roti
<i>Kastana bulā tennar</i>	= Saya menyesal karena hubungan menjadi retak
<i>Palandhānga ma' sakè' atè</i>	= Dikarenakan sakit hati
<i>Sapèna soro kerrap</i>	= Sapinya segera dibalap
<i>Salagāna soro tongko'</i>	= Selaga sapi segera dinaiki (joki)
<i>Lakèna soro tellak</i>	= Ceraikan Suaminya
<i>Blānjhāna noro' sèngko'</i>	= Biaya hidup tanggungan saya

Tabbhuān lo' arēmoh = Tabuhan gamelan tetapi tidak ada hajat
Ronjhāngan lo' adhukka = Lesung padi tidak ditabuh
Jhudhu wa' lo' ètemmo = Jodoh tidak bisa direncanakan
Abhinjhāngan lo' anèka = Sering bertengkar di bawah tanpa nikah

Ajhelling mandhār bārāssā = Jika dilihat, semoga sehat-sehat saja
Pa' bārās èkalonga = Jika sehat akan dikalungi sesuatu
Ajhelling mandhār bellāsā = Dengan melihat saja, semoga setia
Pa' endā' èkapolonga = Jika mau, diajak menjadi satu keluarga

Lān pasa tangghāl duwāk = Bulan puasa tanggal dua
Tong arè tellasān topa' = Tujuh hari lebaran ketupat
Jhā' paksa mon lo' endā' = Jangan dipaksa jika tidak mau
Ayo' nyarè sè toro' oca' = Mari cari saja yang manut

Tar bārā' amontoran = Pergi ke arah barat naik mobil
Tar Kamal adokaran = Pergi ke Kamal naik dokar
Mo lo' endā' atotoran = Jika kamu tidak mau, harap memberitahu
Ma'lè nyaman lo' èntara = Agar saya tidak perlu bertemu

Somorra è tanèyan = Sumur di halaman
Sokona nongko' ka bāto = Kakinya berpijak di batu
Saomorra bānnèyan = Selama selalu berbeda
Pa pagghun mara sanonto = Tetaplah seperti biasanya

Terrona sè ajhāmoa = Ingin sekali rasanya minum jamu
Ajhāmo jhāi terrong potè = Jamu jahe terong-putih
Terro sè atemmoa = Ingin sekali rasanya bertemu
Atemmo bāri' kerrong polè = Baru kemarin bertemu, sekarang kangen lagi

Naè' dhuwā' tako' labu = Ingin memanjat pohon duwet takut jatuh
Kèng tako' matè = Sebetulnya takut mati
Abinè duwā' lakar èbu = Beristri dua memang bikin repot
Atellaghā tako' alakè = Mau diceraikan, kuatir dikawin orang

Tal-ontalan amaèn bāto = Lempar-lemparan batu
Bu'-tambu'ān amaèn lèker = Lempar-lemparan kelereng
Abhākalan gilo' tanto = Tunangan belum tentu jadi
Bur-lèburān ta' kowat nèser = Berpacaran terus amatlah sayang

Sampèr jhā' jhāng-lanjhāng = Kain jarik jangan terlalu panjang
Wa' kodung bār-kebbārān = Ada kudung berkibaran
Jhā' pèkkèrè jhāng-lanjhāng = Jangan berpikir terlalu lama
Pa' tètung bār-ombārān = Ketika tidur bayangannya muncul

Dā' Kamal bāli dukalè = Pergi ke Kamal dua kali
Pasar laju tadā' cabbina = Pasar Lama tidak ada lomboknya
Mon ghi' anyar èrèsarè = Saat masih baru/muda selalu dicari
San laju tadā' ajhina = Ketika sudah lama/tua tiada harganya

Dhuwā' napè rèng = Buah duwet apa yang dipanjat
èrangsang hingga ujung?
Dhuwā' dhāghing manèsān = Duwet daging yang lebih manis
rasanya
Dhuwā' napè sè èpasang = Jampi-jampi apa yang dikenakan
Kor nyeddhing atangèsān = Sekali tersentuh bertangisan
memohon-mohon

Serrèna sèrè konèng = Dikarenakan sirih berwarna kuning
Bhungkos talèna mara = Bungkus dengan tali mara
Serrèna bulā ta' onèng = Dikarenakan saya tidak tahu
Sala lopot nyo'on sapora = Segala kesalahan saya mohon dimaafkan

<i>Ro ampar sè tèkerra</i>	= Hamparkan tikarnya
<i>Ro gulung bi' bhāntala</i>	= Gulungkan bersama bantalnya
<i>Ro pasang panèserra</i>	= Kenakan "pengasihannya"
<i>Ma'lè burung bi' bhākalla</i>	= Agar putus dengan tunangannya

<i>Tung duwā' telo' empa'</i>	= Satu dua tiga empat
<i>Ètampèya war-suwaran</i>	= Beras ditampih bunyinya berisik
<i>Lo' endā' soro ngoca'</i>	= Jika tidak mau, bicaralah
<i>Egantèya sè luwaran</i>	= Kalau tidak, akan digantikan orang lain

<i>Tar ngajhi bulān pasa</i>	= Pergi mengaji di bulan puasa
<i>Bhājāng sobbhu ombār arè</i>	= Sholat subuh kesiangan
<i>Atè seddhi lo' apangrasa</i>	= Hati sedih tidak memahami sesuatu
<i>Jāng-bājāngan sabbhān arè</i>	= Terbayang-bayang setiap hari

<i>Mon bādā ojhān nèmor</i>	= Kalau ada hujan kemarau
<i>Kalarè mandhār bācca'a</i>	= Daun kelapa kering semoga basah
<i>Mon bādā karena omor</i>	= Kalau ada sisa umur
<i>Budi arè mandhār tekka'a</i>	= Di kemudian hari semoga terkabul

<i>Kotang nyarè sè rajā</i>	= Carilah kutang yang besar
<i>Klambhi ta' soro sèkot</i>	= Kain jahitkan menjadi baju
<i>Pa' otang kennèng semajā</i>	= Berhutang bisa ditunda
<i>Kor jānji jā' pa lopot</i>	= Tetapi janji jangan diingkari

<i>Terronga di lang-alang</i>	= Buah terong dari desa lang-alang
<i>Soro tella' nyennanah bhāi</i>	= Ambil pupus daun dengan kuku
<i>Kerrongngga lo' kapalang</i>	= Rindunya tidak kepalang tanggung
<i>Èkatèla' muwana bhāi</i>	= Terbayang-bayang terus wajahnya

<i>Talpa' talam soro mènnya'è</i>	= Rerumputan berilah minyak
<i>Mellè tinta yo' dā' kebalèn</i>	= Beli tinta ke Kebalen
<i>Kariwayat soro kènga'è ya</i>	= Jangan lupa akan riwayatnya
<i>Karè dina ayo' sè matèya</i>	= Saat mati tinggal umur sehari

Pak beca' èsettirā malang = Naik becak, setirnya melintang
Yo' ghābāi kal-engkalan = Mari kayuh ditempat saja
Serrè yo' sèdhā sorang yā = Maunya hanya kamu seorang
Ghābāyyā rèng tar-èntaran = Sebatas untuk tempat *ampiran* hati

Kolak lakar bengkona = (Desa) Kolak memang tempat tinggalnya
Karangtina bānnya' beddhina = (Desa) karangtina banyak pasirnya
Ètellak sakèng kakona = Dicerai karena sangat jengkel
Fitna teppa' dāddhina = (Saat) fitnah sedang memuncak

Soro leppèt lè lo' laju = Lipatlah agar tidak usang
Jhā' agghuy ma'lè anyar = Jangan pakai agar tetap baru
Ro Jā' èpèt ma'lè lo' bāu = Jangan dipakai terus agar tidak bosan
Ro pa pagghun ma'lè samar = Perlakukan sewajarnya agar nampak baru

Tambhin lèbat rang léman = Mau ke Tambin lewat Rang Leman
Molong cabbhi akalarkaran = Memanen cabe yang berserakan
Mon ètanding padā èman = Jika dibandingkan sayang rasanya
Apolong kabbbhi atokaran = Jika keduanya serumah selalu bertengkar

Kabistana dhāghā menor = Kabista (buah) hingga hampir masak
Karanjhāng bāddhāna rotè = Keranjang wadahnya roti
Kastana bulā tennar = Saya menyesal karena hubungan retak
Palandhānga ma' sakè' atè = Dikarenakan sakit hati

Kalambina korang jhitana = Baju kurang kainnya
Dhuli sèkot korang lengngenna = Terburu dijahit, kurang lengannya
Mon ajānji korang nyatana = Kalau ada janji kurang ditepati
Mon ènyantos korang malemma = Kalau ditunggu sering terlambat

PEDOMAN WAWANCARA

Adapun pedoman wawancara diklasifikasikan ke dalam tema-tema kecil secara bertingkat, bahkan dalam pelaksanaannya tema tersebut dikembangkan hingga subtil. Isi pedoman tersebut tidak dibagi berdasarkan sasaran narasumbernya, melainkan pada penjabaran atas pokok-pokok pertanyaan penelitian, sebagaimana yang terdapat dalam rumusan masalah.

A. Karakter ideal suara *kèjhungan*

1. Ciri-ciri ideal materi suara *kèjhungan*.
2. Pemahaman tentang konsep dan karakter *ong-klaongan*.
3. Penggalan teknik vokal dalam mencapai ketegangan suara (*ong-klaongan*).
4. Perbedaan karakter suara *lakè'* (laki-laki) dan *binè'* (wanita).
5. Ambitus suara *kèjhungan* yang ideal.
6. Warna suara atau tipikal suara yang dianggap bagus oleh pelaku dan apresiator.

B. Cengkok pokok *kèjhungan*

1. Pola cengkok pokok *kèjhungan*.
2. Pemahaman tentang konsep *lè-kalèllèan*.
3. Unsur-unsur pembentuk atmosfir *lè-kalèllèan*.
4. *Kellèghān*, motif, dan ornamen *kèjhungan*.
5. Gejala dan situasi dalam momentum ornamentasi.

C. Teknik vokal *kèjhungan*

1. Teknik vokal yang mendukung terhadap pencapaian atmosfir *lè-kalèllèan*.

2. Penonjolan aspek ekspresi (greget) dalam pembawaan *kèjhungan*.
3. Perbedaan teknik vokal (penggayaan) terkait dengan kebutuhan karakterisasi pada *kèjhungan lakè'* dan *binè'*.

D. Lirik *kèjhungan*

1. Ragam bentuk dan struktur lirik *kèjhungan*.
2. Ragam *isen-isen* (kata hiasan) yang melekat dalam penggunaan lirik-lirik *kèjhungan* yang diambil dari pepantunan rakyat (*sendèlan*).
3. Pemolaan lirik (termasuk *isen-isen*) dalam pembawaan *kèjhungan*.
4. Sumber-sumber ide (imajinasi) yang melatarbelakangi lirik dan *isen-isen kèjhungan*.

E. Pemaknaan terhadap *kèjhungan*

1. Kesan yang paling menonjol dan bersifat umum ketika orang mendengar *kèjhungan* [pertanyaan ini dapat ditujukan pada beragam lapisan].
2. Kontinuitas dan intensitas sebagai indikasi atas kedalaman apresiasi masyarakat dalam mengonsumsi *kèjhungan*.

Apabila hal ini dijabarkan dalam bentuk pertanyaan, maka wujudnya seperti berikut:

- a. Seberapa sering seseorang mendengarkan *kèjhungan*?
- b. *Kèjhungan* gending apa yang paling disukai? (sebutkan alasannya)
- c. Apa atau bagian mana yang paling disukai ketika mendengarkan *kejhungan*?
- d. Apa perasaan atau imajinasi yang timbul saat anda mendengarkan *kèjhungan* di rumah?

3. Karakter *kèjhungan* yang dimaknai secara komprehensif oleh pelaku sendiri, termasuk pandangan para elit artistiknya.
4. Batas-batas pemaknaan terhadap karakter spesifik *kèjhungan lakè' dan binè'*.
5. Konsep-konsep yang digali dari dimensi musikal (seperti: konsep *lè-kalèllèan* [rasa indah], *kellèghān*, vibrasi, *klèma*, *greget*, dan seterusnya).
6. Identifikasi terhadap istilah-istilah yang digunakan dalam menjelaskan berbagai unsur yang berkaitan dengan *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan*.
7. Identifikasi kesamaan makna yang terjadi antara sifat-sifat dalam *ong-klaongan* dan *lè-kalèllèan* dengan karakteristik dasar orang Madura.

F. Pemaknaan terhadap budaya mereka sendiri

1. Identifikasi mengenai gambaran perwatakan orang Madura menurut mereka sendiri.
2. Pandangan terhadap *rèmo* dan *sandur*, serta hubungan diantara keduanya (terutama sasaran pertanyaan ini ditujukan kepada kalangan *blatèr* Madura).
3. Keterlibatan kalangan *blatèr* dalam mengawal tatacara atau tradisi *rèmo* dan segala hal yang berkaitan dengan pertunjukan *sandur*, termasuk andilnya terhadap pemilihan *tandak*.
4. Sosok *tandak* (sekaligus sebagai *tokang kèjhung*) yang difavoritkan oleh para narasumber, hingga dapat dirumuskan identifikasi sosok *tandak* yang dimaksud.
5. Seberapa pentingkah *kèjhungan* dalam peristiwa hajat *rèmo* bagi komunitas *blatèr*?